دكتور عبد المحسن طه بدر

الرؤية والأداة

نجيب محفوظ



دار المعارف

الرؤية والأداة

نجيب محفوظ

الرؤية والأداة

نجيب محفوظ

دكتور عبد المحسن طه بدر

الطبعة الثالثة



دار المعارف

الناشر : دار المعارف – ١١١٩ كورنيش النيل – القاهرة ج . م . ع .

مقدّمة

تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق هدفين يتصل كل منهما بمشكلة شغلت اهتمام كاتبها وماتزال.

وتتمثل المشكلة الأولى فى محاولة تحديد الصلة بصورة دقيقة بين رؤية الأديب للحياة والإنسان وبين الأثر الأدبى الذى يبدعه. ولاتدعى هذه الدراسة أنها تطرح فرضا غير معروف أو تقتحم عالما مجهولا، فالمشكلة مطروحة من قديم وماتزال مطروحة، ولكنها لم تحل بعد بشكل حاسم ومقبول.

وتسلم أغلب المدارس النقدية الهامة بوجود هذه الصلة، ولكنها تختلف بعد ذلك اختلافا كبيرا فى أهميتها لدراسة جماليات النص الأدبى. ففريق من النقاد والدارسين يغفلها إغفالا كاملا مفترضا إمكانية التعامل مع النص الأدبى دون التوقف عند هذه الصلة مسقطا دلالتها وأهميتها مدعيا أحيانا أنها لا تضيف شيئا لقدرتنا على تحليل النص الأدبى ونقده. ويذهب فريق آخر من النقاد إلى الطرف المقابل فيشغل نفسه بإثبات هذه الصلة وتأكيد أهميتها بصورة تستغرقه فلا يتنبه بعد ذلك لإبراز الآثار الدقيقة التى تترتب على هذه الصلة فى بناء العمل الأدبى نفسه، وفى الجزئيات الدقيقة لهذا البناء.

وينتمى كاتب هذا البحث إلى الفريق الثانى من النقاد الذين يعتقدون بأن رؤية الأديب للحياة وللانسان عامل مؤثر لا فى اختيار الأديب لموضوع العمل الأدبى ومضمونه فحسب، ولكنها تشكل أيضا عاملا حاسما فى تحديد وفرض أدوات التعبير التى يعبر بها الأديب عن مضمون عمله الأدبى، وقد حاول فى بحثين سابقين[1] له وضع هذا الفرض موضع الاختبار وهو يأمل أن يتمكن فى هذا البحث من السير خطوة أخرى فى نفس الطريق.

---

(١) البحثان هما الروائى والأرض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة سنة ١٩٧١، حول الأديب والواقع، دار المعرفة، القاهرة سنة ١٩٧١.

أما الهدف الثانى الذى يهدف هذا البحث لتحقيقه فيتمثل فى محاولة تبين مسار تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر بعد الفترة التى توقف عندها الباحث فى كتابه تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر، والذى توقف رصد التطور فيه عند فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية. وقد أدرك الباحث أن دراسة تطور الرواية فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية تفرض - لتنوع الإنتاج وغزارته - مجموعة من الدراسات التمهيدية التى تختبر بعض حلقات هذا التطور وتستكشفها قبل تمكن الباحث من التحديد العملى الدقيق للمسار العام لهذا التطور.

ومن بين كتاب الرواية المبدعين أدرك الباحث أن إنتاج الأديب الكبير نجيب محفوظ يعد خير مجال لتحقيق هدفى الدراسة معا، فهو من ناحية أغزر كتاب الرواية وأكثرهم تنوعا فى أدبنا العربى، وتنوع إنتاجه لا يقتصر على مضمون هذا الإنتاج فقط ولكنه يمتد ليشمل أدوات التعبير فى هذا الإنتاج أيضا، وذلك التنوع يعطى فرصة خصبة للباحث لتبين التطور الذى حدث لرؤية الأديب والذى فرض بدوره التغيير الذى طرأ على أدوات تعبيره، وهو من ناحية ثانية يمثل أكثر وجوه الإبداع الروائى أصالة وجدية، مما يجعل دراسة هذا الإنتاج والكشف عن طبيعته كشفا لأهم حلقة من حلقات تطور الإبداع الروائى فى أدبنا العربى الحديث.

ورغم الأبحاث والمقالات العديدة التى تناولت نجيب محفوظ وأدبه فإن ابداع نجيب محفوظ مازال فى حاجة إلى كثير من الدراسات الجادة التى تكشف عن زوايا كثيرة ماتزال مغفلة فى أدبه الخصب نوعا وكما، وخاصة أن كثيرا من الأبحاث التى كتبت عنه كانت فى الأصل مقالات كتبت فى المجلات والصحف تتناول زاوية واحدة خاصة، وتخضع للتناول السريع الذى لا يخلو أحيانا من السطحية، وقد تجمع بعد ذلك فى كتاب يسيطر عليه هذا الطابع السريع والنظرات الجزئية.

وتتعرض الدراسات التى كتبت عن نجيب محفوظ إلى مزالق أخرى كثيرة من أهمها، أن نجيب محفوظ يحتل مكان الصدارة فى مجال أدبنا الروائى، وهذا الموقع يدفع التيارات السياسية المختلفة إلى تبنيه وإدعائه كجزء من صراعها السياسى، وبعد أن عانى نجيب محفوظ فى بداية حياته فترة طويلة من التجاهل، ثم تعرض للرفض

باعتباره معبرا عن البورجوازية، أصبح الآن يتبنى من أغلب الاتجاهات التى تمتد من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، فنحن نلتقى به عند باحث وقد صوره كاتب الاشتراكية الأول الذى وقف حياته وإنتاجه للدفاع عنها، كما نلتقى به عند باحث آخر وقد أصبح كاتب الإسلامية والروحية. وواضح أن كتاب هذه الأبحاث لا يبحثون أدب نجيب وإبداعه بقدر ما يبحثون عن فكرهم وأنفسهم مفروضا على نجيب محفوظ وأدبه، ولا يفرض على نجيب وأدبه التيارات السياسية وحدها، ولكن أدبه يتخذ أيضا حقلا للتجارب لمختلف المذاهب النقدية فى صورها المتطرفة ويصبح هدف الدراسة ومنطقها إثبات مذهب الباحث قبل دراسة إبداع الكاتب، كما يتعرض نجيب وأدبه لكثير من محاولات استعراض عضلات الكتاب الذين يهدفون إلى إثبات ذواتهم وتسديد أسهمهم إلى هدف يستحق أن يتسابق المتبارون إلى إصابته.

ونتيجة لهذا كله فإن أحكاما عامة تلبى تصورات كثير من الباحثين والدراسين عممت على نجيب محفوظ وأدبه، بحيث أصبح مثلا رائدا للوطنية والتقدمية ابتداء من رواية عبث الأقدار ومرورا بكل إنتاجه، وأجبرت روايات الكاتب على الخضوع لهذه التصورات، فإذا كتب نجيب عملا لا يبدو ولا يريد أن يخضع للتصور الذى فرضه الناقد والدارس على الأديب، ضاق بنجيب وأدبه وبدأ يخلع عنه ثوب الريادة الذى إدعاه له فى البداية، بل تحول إلى زجره لأنه عجز عن الدخول فى الإطار الذى فرضه عليه.

ويساعد نجيب محفوظ نفسه على هذا الاضطراب والخلط فى الأحكام الذى يحيط به وبأدبه، وذلك نتيجة لما كرره أكثر من مرة من أن لكل ناقد الحرية فى أن يحكم على أدبه كما يحلو له هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لا يتصدى أديبنا الكبير للرد على ناقد إلا إذا اتخذ هذا الناقد موقفا مضادا منه ومن أدبه، وأخيرا فهو يساهم أحيانا بوعى أو دون وعى فى نشر بعض الأحكام المغلوطة عن نفسه وعن أدبه، فهو مثلا لا يجد مانعا من أن يجعل الكتاب من كل إنتاجه الأدبى من بدايته إلى نهايته بما فى ذلك «عبث الأقدار» و«رادوبيس» محاولة لمقاومة الاستعمار والدعوة إلى الاشتراكية، بل يساهم بنفسه أحيانا فى بعض أحاديثه فى تأكيد هذا المعنى وهو يدعى فى نهاية رواياته أن مجموعة «همس الجنون» كانت أول عمل إبداعى ظهر له وذلك فى سنة ١٩٣٨،

وتثبت الدراسة العلمية أن أول طبعات «همس الجنون» لم تظهر إلا بعد ظهور رواية «خان الخليلى» وبتعبير آخر أن الطبعة الأولى من همس الجنون لم تظهر إلا سنة ١٩٤٧ أو ما بعدها لأن الطبعة الأولى من خان الخليلى ظهرت عام ١٩٤٦، ولما وضعت هذه الحقيقة أمامه اعترف بأننى على حق، وأنه لم يقرر ظهور «همس الجنون» عام ١٩٣٨ إلا باعتبار أن ذلك كان التاريخ الذى كان ينبغى أن تظهر فيه بالنظر إلى أغلب القصص المنشورة فيها، وإن كان ذلك لم يحدث بالفعل. كما ترك نجيب محفوظ الأدباء والنقاد يذكرون أنه مولود فى عام ١٩١٢ فى حين ذكر لى أنه ولد سنة ١٩١١ أى قبل ذلك بعام، وهذه الأحكام المغلوطة تمثل عينة من كثير غيرها أحاطت بالكاتب وأدبه سيحاول الباحث تصحيحها قدر ما يسعه الجهد.

وحتى يستطيع الباحث أن يحقق الأهداف التى طمح إلى تحقيقها فى بحثه كان عليه أن يطرح على نفسه مجموعة من الفروض والتساؤلات لعله يستطيع أن يجيب عليها أو على بعضها فى دراسته ومن أهمها، هل لنجيب محفوظ رؤية متكاملة للحياة والإنسان أم أنه يصدر فى إنتاجه الأدبى عن مواقف من الكون والحياة قد تنفصل انفصالا كاملا أو تتضارب من رواية إلى رواية، وإذا كان لنجيب مثل هذه الرؤية فهل هى رؤية أصيلة أم رؤية سطحية وتقليدية، وما هى العناصر الثابتة والمتغيرة فى هذه الرؤية وهل تغطى هذه الرؤية كل أعماله الإبداعية من بدايتها إلى نهايتها، أم أن الكاتب مر بفترة كان يظن فيها أن للأدب وظيفة أخرى غير التعبير عن رؤية صاحبه للكون وللحياة؟ وأخيرا ما أثر الثابت والمتغير فى رؤية نجيب محفوظ على بناء روايته وتطور أدوات تعبيره؟.

وكنت فى البداية أعتقد بإمكانية معالجة كل هذه الفروض فى إنتاج نجيب محفوظ بأسره، وجمعت مادة البحث العلمية معتقدا بهذه الإمكانية، ثم تبين لى بعد جمع مادة البحث استحالة القيام بمثل هذا العمل بصورة علمية دقيقة إلا إذا قسم العمل على عدة أجزاء.

وسأتناول فى الجزء الأول محاولة رصد الثابت والمتغير فى رؤية نجيب محفوظ، ثم أتناول بواكير إنتاجه حتى نضجه الفنى الذى تعبر عنه رواية بداية ونهاية.

وحتى تكتمل للدراسة كل الأدوات العلمية اللازمة لها كان ضروريا أن أراجع بدقة بواكير الإنتاج الأولى للكاتب فى الفترة التى كان فيها موزعا بين متابعة دراسته الفلسفية وبين الإبداع الأدبى، خاصة وهذا الإنتاج مازال منطقة شبه سرية فى إنتاج الكاتب لا يتعرض لها الأدباء والنقاد، وهو غير متاح للباحثين والدارسين لأنه لم ينشر فى كتاب، ولابد للاطلاع عليه من مراجعة الدوريات فى دار الكتب التى مرت بفترة طويلة من الاضطراب فى مرحلة الانتقال من مبنى باب الخلق إلى مبناها الجديد.

وينقسم هذا الإنتاج إلى مجموعة من المقالات وعدد كبير من القصص القصيرة. ولم يجمع نجيب محفوظ مقالاته ولم ينشرها فى كتاب، أما القصص القصيرة فجمع بعضها فى كتاب وأهمل أكثرها وكان أول من نبه إلى أهمية هذه المقالات الناقد صبرى حافظ فى مقالة له فى عدد من أعداد الهلال خصص لنجيب محفوظ. وتحمل المقالة عنوان «نجيب محفوظ بين الدين والفلسفة»[٢] واعتمد فى هذا المقال على عدد محدود من هذه المقالات، ثم نشر د. مارسدن جونز ود. حمدى السكوت قائمة بيبلوجرافية بهذه المقالات تمثل جهدا طيبا ورائدا وإن كانت لا تخلو من بعض الأخطاء والنقص[٣].

أما القصص الأولى للأديب الكبير فأول من نشر قائمة بيبلوجرافية رائدة لها هو د. سيد حامد النساج[٤]، وتبعه د. مارسدن جونز، ود. حمدى السكوت فى نفس الطريق[٥]، وحين حاولا استكمال بعض النقص فى القائمة الأولى تورطا أحيانا فى الخطأ، ويبدو أنهما لم يقوما بعملية إعداد الفهرس بنفسيهما لأن الفهرس يحتوى على قصة مزعومة لنجيب محفوظ هى فى الواقع مقالة للطبيب الكبير نجيب محفوظ بعنوان «مرض الوهم».

وبعد المراجعة الدقيقة لبواكير الإنتاج الأولى للكاتب حاولت الاستفادة من معاصرتى للكاتب، وتمت الاستفادة من هذه المعاصرة فى اتجاهين، يمثل الأول منهما

(٢) مجلة الهلال، عدد ٢، السنة ٧٨، فبراير سنة ١٩٧٠، ص ١١٦ وما بعدها.

(٣) مجلة الجديد، عدد ٢٤، أول يناير سنة ١٩٧٣، ص ٤٢-٤٣.

(٤) دليل القصة المصرية، د. سيد حامد النساج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة سنة ١٩٧٢، ص ١٦٩ وما بعدها.

(٥) مجلة الجديد، أول يناير سنة ١٩٧٣، ص ٤٢.

محاولة مراجعة أكبر عدد ممكن من الأحاديث التى قدمها الكاتب فى كثير من الصحف والدوريات عن حياته وعن أدبه وتتسم هذه الأحـاديث بسمتين واضحتـين؛ تتمثل الأولى منهما فى نفور الكاتب عموما من الحديث عن حياته التى يبدو أنه يعتبرها سره الخاص الذى يجب الاحتفاظ به بعيدا عن فضول الآخرين، ولعل أوضح صورة لهذا الموقف احتفاظ نجيب محفوظ بزواجه سرًا لا يعرفه النـاس مدة طـويلة فى نفس الوقت الذى كان يدلى فيه بأحاديث يزعم فيها أنه أعزب، بل ويفسر للقراء الأسباب التى دفعته لهذا الموقف، وبقدر نفور نجيب من الحديث عن حياته أفاض فى الحديث عن فنه وأدبه حتى ليمكننا القول بأن أحدا من النقاد لم يتحدث عن أدب نجيب محفوظ بقدر حديث نجيب محفوظ نفسه عن هذا الأدب.

أما السمة الثانية التى تميز هذه الأحاديث فهى أنها لا تأخذ غالبا شكل حديث تلقائى، بل يبدو أن الاسئلة كانت توجه للكاتب مكتوبة ثم يجيب عليها الكاتب بنفس الأسلوب، وهى لذلك تتسم بالدقة كما تتكرر المعلومات الواردة فيها إلى حد كبير بحيث يبدو الكثير منها صورا متقاربة لبعضها البعض، وأهم هذه الأحاديث مرتبة زمنيا حديث فاروق شوشة المنشور فى مجلة الآداب (عدد يونيو سنة ١٩٦٠) والذى أذيع قبل ذلك فى برنامج مع الأدباء من البرنامج الثانى.

ثم حديث فؤاد دوراة بعنوان «رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة» والمنشور فى العدد المخصص لنجيب محفوظ فى مجلة الكاتب بمناسبة عيد ميلاده الخمسين (يناير سنة ١٩٦٣)، ثم حديث صبرى حافظ بعنوان «نجيب محفوظ ومصادر تجربته الإبداعية، » والمنشور بمجلة الآداب اللبنانية (عدد يوليو سنة ١٩٧٣).

ونتيجة لتكرار المعلومات الواردة فى هذه الأحاديث وتشابهها فإن التتبع العلمى الدقيق لكل هذا الكم الهائل من الأحاديث فى مظانها العديدة والمتنوعة يبدو عملا لا تبرره ضرورة ماسة.

وتتمثل الصورة الثانية التى حاولت بها الاستفـادة من معاصـرة الكاتب لى فى الالتقاء به فى ندواته كلما أتيحت لى الفرصة ابتداء من ندوته فى كازينو أوبرا وانتهاء بندوته فى مقهى ريش مع محاولة جعل هذا اللقاء مجديا ومفيدا، ثم تفضل أديبنا الكبير

فخصنى بلقاء فى جريدة الأهرام صبر فيه على وأجاب مشكورا على كل ما طرحته عليه من أسئلة وما أردت مناقشته فيه من مشاكل.

وقد استفاد الباحث أيضا من أغلب الدراسات الهامة التى كتبت عن نجيب محفوظ والتى ظهرت فى شكل كتاب مستقل عن الكاتب وإبداعه الفنى، أو فى صورة فصل من كتاب، أو بحث منشور فى مجلة أدبية أو صحيفة.

وقد فرضت الأهداف التى حاول الدارس تحقيقها فى الدراسة المنهج الذى أتبعه فيها. فكان على الدارس أولا أن يوضح فى بداية الدراسة طبيعة العلاقة التى يتصور إمكانية وجودها بين رؤية الأديب وبين أعماله التى يبدعها، وكان عليه ثانيا أن يكشف قدر جهده عن جذور رؤية الأديب الذى يدرسه وعن الثابت والمتغير فى هذه الرؤية، وكان عليه أخيرا أن يدرس الأعمال المبدعة بصورة دقيقة ومتأنية حتى يستطيع اكتشاف رؤية الأديب فى عمله ومدى الصلة بين هذه الرؤية وبين أدوات التعبير التى اختارها الأديب للتعبير عنها.

ويخضع تقسيم الدراسة أبوابا وفصولا لهذه الغاية مع ملاحظة أمرين فى التقسيم الداخلى لفصول الدراسة، أولهما: أن الباحث زاد فقرة فى الفصول التى تعالج الروايات التاريخية عن الفصول التى تعالج الروايات المتصلة بالواقع، وذلك لقياس الفرق بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الفنية فى عمل الكاتب أما الأمر الثانى فيتمثل فى أن الفقرة التى تعالج الأسلوب تبدأ بملاحظات عامة ثم تنتهى إلى دراسة تطبيقية على صفحات محدودة من العمل موضوع الفصل، وذلك كمحاولة لتفادى الوقوع فى التعميم.

وبعد فإنى مدين فى هذه الدراسة إلى كثير من الأعمال النقدية التى عالجت فن الرواية عموما، سواء أكانت هذه الأعمال مكتوبة بالعربية أو الانجليزية أو مترجمة منها، كما أن دينى للروايات المبدعة ربما تفوق على دينى لكتب النقد نفسها.

كما أعبر عن شكرى لكل من تناول بالدراسة أدب نجيب محفوظ سواء أكنت فى موقع الاتفاق معه أم فى موقع الاختلاف. ولكل من يسر لى أن أطلع على بواكير إنتاج نجيب محفوظ، وأذكر هنا بالخصوص د. أحمد الهوارى والشاعر حسن توفيق.

وأقدم أمتنانى لأساتذتى الذين أثقلت عليهم كثيرا واستفدت منهم كثيرا، من بداية حياتى العلمية وحتى الآن، وسأعيش دائما فى خشية وأمل أن أكون جديرا بالانتساب إليهم، وأخص بالذكر منهم الأستاذة الدكتورة سهير القلماوى والأستاذ الدكتور عبد العزيز الاهوانى.

أما الأصدقاء الزملاء من أسرة قسم اللغة العربية والصديق الشاعر محمد صالح، فأسجل لهم دفعهم الدائم لى، وحرصهم على وقتى، وتحملهم لأعباء المراجعة والتصحيح وأخص بالذكر منهم د. أحمد مرسى، ود. جابر عصفور ود. سليمان العطار، والأستاذ نصر حامد رزق، والأستاذ سيد البحراوى.

أما زوجتى السيدة سلوى عبده فقد تحملت الكثير من تقصيرى وشغلت نفسها بعملى، وأعفتنى هى وولدى خالد ومنى من كثير من حقوقهم على.

إلى هؤلاء جميعا خالص أمتنانى وشكرى، وأرجو ألا أكون قد أثقلت عليهم وأملى أن يجدوا قطرة عزاء فى هذا العمل تعوضهم بعض ما تحملوه معى، وأن يجدوا فى موضوعه ما يستحق الدارسة والمتابعة.

مدخل

«الأدب وثيقة تسجيلية للأديب، لا للتاريخ والواقع»
ليس المهم إدخال شكل جديد إلا إذا كان مقرونا برؤية جديدة[1]

نجيب محفوظ

١

تمثل محاولة تحديد العلاقة بين رؤية[1] الأديب لعالمه، وبين مضمون العمل الأدبي وشكله هدفا رئيسيا من أهداف هذه الدراسة. وهذا الهدف يضعنا من جديد في مواجهة المشكلة القديمة الجديدة التي سميت في النقد العربي القديم بقضية اللفظ والمعنى، وتطرح نفسها في النقد الحديث بأسماء أخرى كثيرة، أكثرها شهرة قضية الشكل والمضمون، وهذه القضية ليست مطروحة في النقد العربي وحده ولكنها مطروحة في النقد العالمي أيضا. ورغم طرح المشكلة بصورة دائمة ومستمرة فإنها لاتزال من المشكلات الصعبة التي تستعصى على الحل، وتعرض المتصدى لها لمنزلق خطر.

ولا تزال المدارس النقدية الحديثة تتعرض لهذه المشكلة من موقع الفعل ورد الفعل، الذى يتمثل فى التطرف فى تبنى أحد طرفى العلاقة تطرفا يؤدى إلى استغراق جهد النقاد بصورة تحول بينهم وبين توضيح المشكلة المطروحة نفسها.

وقد انقسم النقاد فى النقد العربى القديم إلى فريقين: فريق يعطى كل الأهمية للفظ زاعما أن المعانى ملقاة فى الطريق يعرفها البدوى والعجمى، وأن الفضل كل الفضل للصياغة، وفريق آخر يتبنى الموقف النقيض.

---

(١) الهلال، عدد خاص عن نجيب محفوظ، عدد ٢، سنة ٧٨، فبراير سنة ١٩٧٠، ص ٤٢، ص ٤٤.

(٢) إخترنا استعمال مصطلح «الرؤية» بدلا من استعمال مصطلح «الرؤيا» الشائع، لأن الأول يقرب المعنى من الإدراك الواقعى، فى حين يقر بنا الثانى من الإدراك الوهمى.

وفى النقد الحديث يتفق أغلب النقاد على حتمية وجود العلاقة بين المضمون والشكل، وعلى أن الشكل والمضمون ملتحمان لا يمكن الفصل بينهما. ثم ينقسمون بعد ذلك نفس القسمة القديمة فيزعم فريق أن التحام المضمون والشكل بصورة يستحيل معها الفصل بينهما يجعل من محاولة فصل المضمون عن الشكل عبثا لا طائل من ورائه، وينبغى أن يوفر الناقد جهده لدراسة العلاقات الجمالية الشكلية التى يطرحها العمل الأدبى، مستغنيا بصورة نهائية عن الاستفادة من كون الأديب إنسانا ينطبق عليه ما ينطبق على كل البشر الذين لا يتحركون إلا لتحقيق أهداف محددة، مغفلا أن الأدباء يعانون كما يعانى البشر من المشكلات والمصاعب التى يفرضها واقعهم الذى يعيشونه، بل إنهم بحكم حساسيتهم وذكائهم يعانون بصورة أعمق وأقسى مما يعانى البشر الآخرون، ويدركون كل المعوقات التى تحول بين الإنسان فى واقعهم وبين الحياة كما ينبغى للبشر أن يعيشوا.

أما القسم الثانى من النقاد فيشغلون أنفسهم بإثبات العلاقة بين النص الأدبى وبين مجتمعه، وتبين موقف الكاتب ومدى انحيازه إلى قوى التقدم أو التخلف فى مجتمعه.

وقد يذهب فريق آخر إلى البحث عن الدلالة النفسية للعمل الأدبى أو غيرها من الدلالات. وهم يستغرقون فى التنقيب عن هذه الدلالات بصورة تبعدهم عن عملهم الأساسى الذى يتمثل أولا وأخيرا فى تفسير العمل الأدبى والكشف عن تشكيلاته الجمالية وتقييمها. وقد تكون لمثل هذه الأبحاث قيمتها الكبيرة فى مجال الدراسات الاجتماعية أو النفسية، غير أن أحدا لا يستطيع إنكار أن هذه الأبحاث تشغل نفسها بما حول النص عن النص نفسه، وأنها تقف على شاطىء العمل الأدبى دون أن تخوض فيه، وتشغل نفسها عن النقد نفسه بالدراسات التى يمكن أن تفيد الناقد وأن تعمق من قدرته على التفسير والتحليل والتقييم، ولكنها لا يمكن أن تعد نقداً.

وحين يتطرف الفريق الأول من النقاد ينتهون إلى النظر للعمل الأدبى باعتباره جهدا لا يهدف إلى غاية، ومجموعة من التشكيلات الجمالية الخالية من التصميم. ويصعب فى مثل هذه الحالة اكتشاف السر الكامن خلف هذه التشكيلات الجمالية. وحين يتطرف الفريق الثانى من النقاد يصبح نقدهم أقرب إلى الدراسة الاجتماعية أو النفسية منه إلى النقد الأدبى.

وأعتقد أن النقد الذى ينظر إلى العمل الأدبى باعتباره علاقات جمالية لا تهدف إلى غاية ينكر على الأديب إنسانيته، ويجعل منه طفلا يقوم بنشاط عبثى لا جدوى منه. وقد يعترف الناقد بأن لعمل الأديب غاية ودلالة ولكن هذه الدلالة من الخفاء والغموض بحيث يستحيل اكتشافها إلا باللجوء إلى التعسف أو بفصل المضمون عن أدوات التعبير، ثم يدعى أنه يترك ما يستحيل بحثه ودراسته إلى ما يمكن دراسته وبحثه، متناسيا صعوبة دراسة العلاقات الجمالية نفسها وهى معلقة فى الهواء وكأنها بلا هدف أو تصميم أو غاية.

والواقع أن هذا الاختلاف فى النظر إلى النص الأدبى بين المدارس النقدية ليس خلافا نقديا فى الأصل بقدر ما هو خلاف يرجع إلى مواقف اجتماعية وسياسية للنقاد.

وليس من عملنا هنا استعراض صور هذا الخلاف وجزئياته، ولكننا نشير إلى مجموعة من الملاحظات التى لابد من الإشارة إليها قبل الدخول إلى دراستنا.

وأهم هذه الملاحظات أننا نتفق مع النقاد الجماليين فى أن الأساس يجب أن يكون النص الأدبى وحده. ونتفق معهم أيضا فى تسمية الأشياء بمسمياتها، فنسمى الدراسة الاجتماعية أو النفسية - وإن اتخذت النصوص الأدبية مجالا لها - دراسة اجتماعية أو نفسية.

ونختلف مع هؤلاء النقاد فى رفضهم لهذه الدراسات، لأننا لا نشك فى قيمتها باعتبارها وسائل هامة تثرى ثقافة الناقد وتساعده على تفسير النص الأدبى وتحليله كما أننا نتفق معهم على صعوبة فصل المضمون عن الشكل مادام كلاهما ملتحما فى النص الأدبى، ولكننا نرى - فى نفس الوقت - أن النقد لابد له من الدخول من هذا الباب الضيق مادام الأديب بشرا لا يبدع ولا يقوم بصنع تشكيلات جمالية فى الفراغ ولكنه - كإنسان - لابد أن يهدف بعمله إلى غاية، ولابد أن يوظف أدوات تعبيره لتحقيق هذه الغاية فى أفضل صورة ممكنة.

وإذا كنا نرى أن الأدب تعبير بالكلمة عن رؤية الأديب لواقعه، وأن الأديب بعمله الأدبى يعيد تشكيل الواقع ويختار منه ما يتلاءم مع رغبته فى الكشف عن هذه الرؤية. وأن هذه الرؤية تكشف عن إدراك الأديب لعلاقات الواقع، كما تتضمن تخيله للصورة

التى ينبغى أن تسود هذا العلاقات فى المستقبل، وأن رؤية الأديب كلما كانت أكثر عمقا وحساسية وذكاء كلما كانت أقدر على كشف القوى التى تعوق حركة الواقع وتقهر إنسانية الإنسان، كما أنها تصبح أقدر على تخيل طبيعة المستقبل الذى يحقق للإنسان إنسانيته.

إذا كنا نرى طبيعة الأدب وغايته على هذه الصورة فإن دور أدوات التعبير يصبح محددا وحتميا على ضوء تصورنا لطبيعة الأدب وغايته. ويصبح حكمنا عليها مستمدا من حسن اختيار الأديب لها وتوظيفها بأفضل صورة ممكنة للتعبير عن رؤيته.

ويصبح المقياس الجمالى الواضح للحكم عليها هو مدى براعة الأديب فى إدراك سرها وتوظيفها.

ونحن نشعر بأن موقف الناقد الذى يتبنى مثل هذا الموقف موقف حرج إلى حد كبير. ويرجع إحراجه القاسى إلى صعوبة كشف وتحديد العلاقة بين المضمون وأدوات التعبير وندرة المحاولات النقدية فى هذا المجال. ونأمل أن تكون هذه الدراسة – التى تتخذ من فن الرواية مجالا لها – محاولة متواضعة فى هذا المجال.

٢

«أى رواية مجموعة من السلوك، وأى سلوك فهو حركة أخلاقية، فلا يخلو أدب من أخلاق معينة»[٣]

نجيب محفوظ

«الرواية تفسير للحياة الإنسانية من خلال سرد قصصى نثرى»

ارنست بيكر[٤]

يجمع الدارسون والنقاد على أن أى رواية من الروايات تحكى قصة من القصص، سواء أكانت هذه الرواية سيرة شعبيـة، أم ملحمة، تقليـدية أم حـديثة تقـوم على المغامرات، أم تتوغل إلى أعماق النفس الإنسانية. وكل قصة تتضمن حركة، سواء أكانت حركة خارجية أم حركة داخلية. وكل حركة تتضمن فعلا، والبشر فى الرواية هم الذين يقومون بالفعل. والفعل البشرى يتضمن القيام بعمل أو الحديث عن هذا العمل. والعمل البشرى إما أن يكون حركة إلى الخارج أو تفكيراً أو تأملا، والحديث عن العمل إما أن يكون حديثا إلى آخرين أو حديثا إلى النفس ومعها. وباختصار فإن كل رواية من الروايات لابد أن يقوم بناؤها على بشر يقومون بفعل، ولابد لكل فعل بشرى من مبرر ودافع. والروائى لا خيار له فى عمله غير تقديم البشر. ولا شك أن كل روائى يحتاج لتصوير البشر وتجسيد فعلهم فى روايته إلى تصور مـا عن طبيعة الفعل البشرى وعن المبررات والدوافع التى تدفع البشر إلى الفعل، وهذا التصور يشكـل أساس رؤيتـه. وهو لا يشكـل أساس رؤيتـه فحسب، ولكنه يحـدد طبيعة الموضوع الذى يختاره لروايته، ومضمونها، كما يشكل ويتحكم فى الأدوات الفنية التى يعبر بها الروائى عن هذا المضمون.

---

(٣) الهلال، عدد خاص عن نجيب محفوظ، فبراير سنة ١٩٧٠، ص ٤٢.

(٤) فى مقدمة مؤلفه الضخم عن تاريخ الرواية الانجليزية، نقلا عن كتاب، بين أدبين، د. فاطمة موسى، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة سنة ١٩٦٥، ص ١٣

فإذا افترضنا أن روائيا يعتقد أن أفعال البشر ومصائرهم، تتم بفعل قوى غيبية قاهرة، مسلطة عليهم، وهذه القوى تتلاعب بالبشر وبمصائرهم، ولا تخضع أفعالها لمنطق الفعل البشرى، ولكنها تقع بمنطق سرى عجيب وغير مفهوم من البشر وإذا أراد الروائى أن يكتب رواية تكشف عن مثل هذا التصور، فإن أحداث روايته لن تخضع لمنطق الفعل البشرى، ولن تقبل التفسير أو التعليل أو السببية ولن تقبل الرواية حتمية تطور الأحداث ولا تماسك البناء، ولكنها ستصبح معرضا للعجيب والغامض وغير المبرر، ويتحكم فى سير أحداثها القدر والمصادفة وتصبح الشخصيات التى يصورها الكاتب ألاعيب فى يد القدر، تتبدل مصائرها وطبيعتها فى غمضة عين، قادرة على النجاة من الموت المحتم، تستطيع اقتحام الجحيم وتهرب من الأهوال دون أن تصاب بخدش، تقتحم وتواجه جيوشا كاملة دون أن يدركها الموت، بل إنها ربما استطاعت وهى وحيدة هزيمة هذه الجيوش. تلقى وسط المحيط مكتوفة ومثقلة ومع ذلك تصل إلى الشاطىء فى أمان. وإذا كانت هذه الشخصيات لا تخضع لمنطق الفعل البشرى فإنها تصبح أقرب إلى الشخصيات الملائكية إذا كانت شخصيات خيرة، وأقرب إلى الشخصيات الشيطانية إذا كانت شخصيات شريرة. ولا تتعرض هذه الشخصيات لما يتعرض له سائر البشر من خوف وقلق وتردد وتمزق وضعف، فهى شخصيات ثابتة لا تنمو ولا تتطور، مطلقة لا تتأثر بالزمان والمكان، لا يهتم الروائى بتصويرها من الداخل لأن داخلها مصمت، ولأنها تقف متعالية خارج حدود الضعف الإنسانى، ولأنها أولا وأخيرا، تحتمى من ضعفها وتخضع فى أفعالها لقوة قاهرة مسيطرة تحلق فوق عالمها.

وطبيعى أن يتأثر السرد والحوار فى مثل هذا النوع من الرواية برؤية الكاتب التى يصدر عنها. والكاتب الذى يتعامل مع عالم لا إنسانى فى أحداثه وشخصياته يصبح ملائما له أن يضع حاجزا بيننا وبين الأحداث والشخصيات، فلا يلجأ إلى عرض الفعل الإنسانى فى لحظة حضور وكأنه يحدث أمام أعيننا، ولكنه يلجأ إلى تصوير الفعل وكأنه يقع فى الماضى البعيد بنفس الأسلوب الذى تلجأ إليه الحكاية الشعبية فى افتتاحيتها التقليدية «كان يا ما كان فى سالف الأزمان» أو يلجأ إلى بيئات مجهولة لنا تجعلنا أكثر قدرة على تقبل الغرائب والعجائب التى يقدمها. وإذا فقد الكاتب اهتمامه بتصوير

العالم الداخلى للشخصية فإنه سيلجأ إلى السرد وسينفر من الحوار الذى يمثل أداة أكثر ملاءمة للكشف عن الفروق الدقيقة بين الشخصيات وسيخضع السرد فى روايته للأسلوب التقريرى الذى يعمم ويحكم ولكنه لا يصور ولا يجسد، وستخضع لغته سردا وحوارا للصيغ التقليدية المألوفة فى اللغة.

وإذا تصور كاتب آخر أن الفعل البشرى ينبع من إرادة فرد متفوق بطل يتحكم فى بقية أفراد القطيع البشرى مخضعا إياهم لإرادته العبقرية، ومتحكما فيهم بقواه الأسطورية، على طريقة «لو كان أنف كليوباترا أصغر قليلا لتغير وجه التاريخ»، فمن حقنا أن نتوقع أيضا - فى مثل هذا النوع من الرواية - أن تدور أحداث الرواية كلها وتستقطب حول هذا الفرد البطل، وأن يصبح هذا الفرد سر الفعل الإنسانى ومداره، وأن تخضع الأفعال فى الرواية لا لفكره وحده ولكن لأوهامه وخواطره العابرة. وستلتوى الأحداث وتتحرك لتخدم هذه الإرادة البشرية المتفوقة القادرة على التحكم فى المصائر. ومن حقنا أيضا أن نتوقع الغريب والشاذ والخارق واللاإنسانى والمفاجىء وغير الطبيعى.

وتنقسم الشخصيات فى مجال هذه الرؤية إلى شخصية وحيدة تحظى بكل اهتمام الكاتب وقدراته، ومجموعة من الشخصيات الأخرى التى تعيش ظلالا وأشباحا للشخصية الرئيسية. وتصبح الشخصية الرئيسية هى الشخصية الوحيدة الفاعلة فى حين تتحول الشخصيات الأخرى إلى شخصيات كرتونية سالبة مجوفة تتقبل الفعل ولا تفعل، تتحرك بإرادة غيرها لا بإرادتها، لا طموح لها ولا حلم ولا هدف، إذا أصيبت الشخصية الرئيسية بخدش كان علينا أن نتألم، وإذا قتل العشرات من الشخصيات الثانوية فيجب أن نتقبل ذلك كأمر طبيعى طالما كان موتها فى خدمة البطل. ولأن شخصية البطل شخصية عملاقة تغطى بظلها الوجود فمن حقنا أن نتوقع من الروائى ألا يصورها بصورة إنسانية ومتوازنة، وعلينا أن نتقبل إمكانية وجود شخصية وحيدة تتحرك وتفعل وتنفعل وتتألم فى عالم جامد وسلبى أفراده من الصم البكم العمى.

وطبيعى أن يكون السرد فى هذا النوع من الرواية دائرا فى جملته حول شخصية البطل شارحا لأبسط نوازعه وأوهامه، متابعا لأبسط حركاته، وأن يستأثر بالحوار كما

استأثر من قبل فى الفعل بنصيب الأسد، وأن يقول الحكمة المصفاة، والرأى الذى لا معقب عليه، وأن يقطع برأيه قول كل خطيب.

فإذا تصورنا روائيا ثالثا يرى مبررات الفعل الإنسانى والقاعدة التى تحكمه كما يراه عالم النفس فرويد، فتصبح العلة الأولى للسلوك عنده«هى اللاشعور بلا جدال، ومعظمه مكتسب فى الطفولة نتيجة لما نلقاه فيها من صدمات وتوترات انفعالية نضطر إلى كبتها أو قمعها، وهو يتدخل فى كل أفعالنا ويوجهها وجهة خاصة، وحتى لو أردنا شعوريا ألا نتجة هذه الوجهة، بل إن هذه المقاومة التى نبديها أحيانا إنما ترجع إلى عوامل لا شعورية أيضا، ويمضى فرويد على هذا الأساس يفسر أعمالنا جميعا بإرجاعها إلى توجيه لا شعورى، بغض النظر عن كل ما يتضمنه الواقع الراهن»[٥] والتوترات الانفعالية التى نكتسبها فى الطفولة والمختزنة فى اللاشعور ترجع كما يرى فرويد بالدرجة الأولى إلى علاقة الطفل بأمه وأبيه.

إذا تصورنا روائيا يرى مبرر الفعل الإنسانى ودوافعه على هذه الصورة، فمن حقنا أن نفترض أن الفعل فى روايته سيصبح محكوما بقدرية من نوع جديد تشكلت فى فترة الطفولة التى تعجز فيها الإرادة البشرية عن القيام بأى دور فعال. وطبيعى أن يركز الروائى على مرحلة الطفولة وتأثيرها، وأن يهتم بصورة خاصة بعلاقة الطفل بأبيه وأمه، وبالعلاقات الجنسية التى لا تفسر بظاهرها، ولكنها تقدم كرموز ودلالات تكشف مرحلة الطفولة التى تبدو شبيهة بالعلة الأولى. وطبيعى أن يضعف دور المجتمع وأثر الزمان والمكان فى مثل هذا النوع من الرواية.

وتقدم الشخصية فى مثل هذا النوع من الرواية وكأنها جزيرة معزولة لا تربطها إلا صلات سطحية بالوسط الاجتماعى الذى تنشأ فيه، وهذه الصلات لاتشكل إلامؤثرا سطحيا على سلوك الشخصية، ويتحول اهتمام الروائى فى محاولته لبناء مثل هذه الشخصية إلى عالمها الداخلى، واضعا فى اهتمامه باستمرار عالمها اللاشعورى الذى تكون وتم تشكله فى فترة الطفولة. ويبدو طابع مثل هذه الشخصية ثابتا وشبه مكتمل، ويستعصى على التطور الجوهرى، وتفقد الشخصية إرادتها لأنها تخضع فى

---

(٥) الأسس النفسية للإبداع الفنى، مصطفى سويف، ط٢، دار المعارف بمصر ١٩٥٩، ص٨٠

سلوكها لثوابت اكتملت فى فترة الطفولة تمثل قيودا حديدية لا يمكنها التخلص منها، وحتى لو بدا لنا ظاهريا أنها تحاول التخلص فإن طرف القيد الحديدى يشدها لمرحلتها الأولى. وتمثل علاقة الشخصية بالأب والأم نقطة ارتكاز المؤلف فى معالجته لها، وتحتل العلاقة الجنسية مكانة هامة تطغى على مقومات الشخصية الأخرى، وتتوارى فى الظل مظاهر العلاقات الاجتماعية كعامل مؤثر فى بناء هذه الشخصية.

وطبيعى أن يكون أسلوب رواية تيار الوعى أسلوبا ملائما لمثل هذا النوع من الرؤية وأن يفسح الأسلوب التقليدى مكانه لاسلوب الارتداد إلى الماضى، والمونولوج الداخلى، وأن يسيطر على جو الرواية جو الاحلام سواء أكانت أحلام يقظة، أم أحلام نوم، وأن يحطم المؤلف تتابع السياق الزمنى الكلاسيكى وأن يلجأ باختصار إلى وسائل التعبير التى تبيح له الارتداد إلى عالم الطفولة، والكشف عن لا وعى الشخصية التى يعالجها.

وإذا تصورنا روائيا رابعا يرى أن العلاقة التى تحكم سلوك الأفراد وتدفعهم إلى الفعل تقوم على تبادل التأثر والتأثير بين فرد يولد باستعدادات خاصة، وبين المجتمع بمعناه الواسع بكل ما يحتويه من علاقات اجتماعيـة وأطر ثقـافية ومـا يحكم هذه العلاقات الاجتماعية من قيم، وأن المجتمع فى البداية يساهم أكبر مساهمة فى بناء شخصيات أفراده وقيمهم ومبررات سلوكهم، ثم يتأثر بعد ذلك بمحاولاتهم لتغيير هذه القيم سعيا وراء علاقات اجتماعية أفضل، وأن ما يبدو مؤثرا أحيانا على سلوك بعض الأفراد من مصادفات لا يشكل فى جوهره إلا حدثا عجزنا عن اكتشـاف أسباب وقوعه، وأن الإنسان لا يعيش وحيدا حتى وإن قرر الاعتزال فى حجرة مغلقة، لأنه فى عزلته لا يتوقف عن التفكير فى الآخرين ومحاورتهم والاحتجاج عليهم، وأنه ليس ثمة مشكلة فردية تخص فردا واحدا لا يشاركه فيها آخرون، وأن أحد لا يمكن أن يزعم لنفسه أو لأى فرد آخر أنه الوحيد الذى يحس ويسمع ويرى ويتألم فى عالم من الصم البكم الذين لا يشعرون، إذا تصورنا روائيا يرى الإنسان على هذه الصورة فإننا سنتوقع منه أن يكتب رواية تقوم أساسا على التوازن بين الحدث والشخصية، وبين الشخصية والوسط الاجتماعى الذى تعيش فيه. وسنتوقـع من أحداث مثـل هذه الرواية أن تكون إنسانية ومنطقية ومعقولة، مبررة وخاضعة للتفسير والتعليل، وأن يقع

الفعل الإنسانى فيها نتيجة لإثارة خارجية تؤدى إلى رد فعل للشخصية مما يؤدى بدوره إلى وقوع فعل جديد، يؤدى بدوره إلى موقف يؤثر على الشخصية فتقوم بفعل جديد..إلخ، وطبيعى أن يكون الحدث فى مثل هذه الرواية ناميا ومتطورا فى حركة درامية متصاعدة إلى نهاية الرواية وطبيعى أن تتحرك عدسة المؤلف بصورة متوازنة فى الوسط الاجتماعى الذى تصوره بحيث لاتركز على عامل واحد تضخمه وتضخم تأثيره ليغطى العوامل الأخرى.

وسنتوقع من الشخصية أن تكون شخصية إنسانية وليست ملائكية أو شيطانية، وأن تكون أفعالها خاضعة للمنطق الإنسانى وللتفسير والتعليل، وأن تكون شخصية نامية ومتطورة، وألا يجعلها المؤلف وحيدة معزولة متضخمة مسطحة، وألا يخضعها لمؤثر وحيد، يحد من حركتها وخصوبتها، وألا يحملها بصفات تجعلها شاذة متفردة تماما عن غيرها من سائر البشر. ولن يقدم روائى يرى مثل هذه الرؤية شخصية وحيدة هى شخصية «البطل» يركز عليها الاهتمام كله لتبقى الشخصيات الأخرى فى الظل، ولكنه سيوزع اهتمامه على عدد كبير من الشخصيات، وحتى الشخصيات الثانوية، فإنه سيحاول منحها قدرا من الاهتمام يستدعى أن تحلل وترسم كشخصيات إنسانية لا مجرد أشباح عارضة. وسنلتقى فى مثل هذا النوع من الرواية بشخصيات خصبة تمثل الإنسان فى عجزه وضعفه وقلقه وضياعه كما تمثله فى قوته وإرادته ونبله أيضا، الإنسان الذى يعيش علاقة جدلية دائمة بينه وبين نفسه، وبينه وبين الآخرين، قابلا للتأثر ومؤثرا بدوره فى نفس الوقت.

وسيتخلص السرد والحوار فى رواية تصور هذه الرؤية من أسلوب «كان» الذى يمثل الانتقال إلى الماضى والإغراق فيه ليستبدل به أسلوب الحضور، ولن يتعالى الروائى على القارئ فيقدم له تقريرا عن الفعل البشرى، أو يقوم له بدور الواعظ، والمعلم، ولكنه سيكتفى بموقف المصور وسيبذل جهده لتحقيق التوازن بين السرد والحوار، وبين العالم الداخلى للشخصية، والمؤثرات الخارجية التى تؤثر على فعلها، بين عالم الشعور وعالم اللاشعور، بين الحديث إلى الآخرين وبين المونولوج الداخلى. وستصبح الوظيفة الأولى للسرد والحوار متمثلة فى تجسيد الفعل البشرى، ودوافع الشخصيات إلى الفعل .

وإذا تصورنا أن روائيا خامسا يرى الفعل الإنسانى ومبررات وقوعه على نفس الصورة السابقة. ولكنه يريد فى نفس الوقت الكشف عن حركة التغير والتطور المستمرة التى تحدث فى مجتمع ما، والتى تترك آثارها على أفراد المجتمع من جيل لجيل ومن مرحلة زمنية إلى مرحلة ، فسيقدم لنا هذا النوع من الرواية الذى يسمى برواية «الأجيال». وهى الرواية التى لا تكتفى بتصوير جيل فى مرحلة زمنية محددة، ولكنها تتعرض لتصوير جيلين أو ثلاثة أجيال فى أسرة واحدة أو عدة أسر، بحيث نلتقى فى البداية بجيل الأجداد والآباء ثم الأبناء.. ويكتشف التناقض والصدام بين الأجيال الثلاثة عن مظاهر التغير والتطور التى حدثت فى المجتمع والتى انعكست بدورها على سلوك الأفراد وقيمهم من جيل إلى جيل.

وطبيعى أن يقترب موقف روائى ينطلق فى كتابته من مثل هذه الرؤية من موقف الروائى السابق عليه، مع تصور أنه سيركز فى عرضه للفعل وللشخصيات، وفى سرده وحواره، على ما يمكنه من إبراز مظاهر التطور والتغير.

ولاأعتقد أن من الضرورى لعملنا فى هذا المدخل أن نتتبع الصور المختلفة من الرؤى التى يمكن أن يصدر عنها كتاب الرواية، وما يمكن أن تعكسه هذه الرؤى على أعمالهم الروائية بالتفصيل فذلك عمل يستحق وحده دراسات منفصلة، كما أنه يتعدد بتعدد شخصيات الروائيين، وكل ما أردنا تأكيده بهذا المدخل أن الربط بين رؤية الكاتب وبين إبداعه الروائى فرض ممكن وقابل للدراسة ونأمل أن نثبت بدراستنا للثابت والمتغير فى رؤية نجيب محفوظ، وأثر ذلك على إبداعه الروائى، أن مثل هذه المحاولة قادرة على تقريبنا خطوة من تفسير وتحليل وتقييم الإبداع الروائى.

الباب الأول

جذور الرؤية والبدايات الفنية

الفصل الأول : جذور الرؤية.

الفصل الثانى :القصة القصيرة بين التجريب و«همس الجنون»

الفصل الأول

جذور الرؤية

١

قبل محاولة تحديد رؤية نجيب محفوظ للإنسان ينبغى أن نشير إلى مجموعة من الملاحظات التى نرى أنها هامة حتى لا تختلط علينا الأمور، ونعجز عن تبين طريقنا وأول الملاحظات التى نحس بأهميتها حتى نكتشف طريقنا، هى أن نجيب محفوظ بين كتاب الرواية فى أدبنا الحديث، يعد أكثرهم جدية وأصالة، وإيمانا بدور الفن كهدف جاد يستحق أن يبذل الإنسان له عمره، ويبدو هذا الإيمان أحيانا أشبه بالإيمان الصوفى الذى يتوجه به الإنسان إلى المعبود، ولا يرجو مقابله جزاء، ويصف أديبنا موقفه من الأدب فى مرحلة من مراحل رحلته الشاقة والطويلة بقوله: «عادل كامل وزكى مخلوف وأنا، كنا نعانى من أزمة نفسية غريبة جدا طابعها التشاؤم الشديد، والإحساس بعدم قيمة أى شىء فى الدنيا،... كنا كأبطال كامى قبل أن يكتبهم، ولعل منشأ هذه الحالة راجع إلى تبلور كل هذه الصفات فى حياتنا السياسية وقتذاك، فكدنا ننتهى إلى أن كل جهد يبذل ضائع تماما ولا قيمة له، ولن يفيدنا أو يفيد أحدا من أبناء بلادنا... وزاد من إحساسنا بهذه الأزمة أننا تقدمنا، أنا وعادل، بروايتين إلى مسابقة المجمع اللغوى، فرفضتا لأسباب أخلاقية.. كان السؤال الذى نسأله لأنفسنا دائما، لماذا نكتب، وكنا مجمعين على أن الكتابة عبث، والنشر عبث، والرغبة فى الكتابة يجب أن تعالج على أنها مرض غاية ما فى الأمر أن صديقى اعتبرا أنهما شفيا، ومازالا إلى اليوم يدعوان لى بالشفاء»[١].

---

(١) من حديث نجيب محفوظ إلى فؤاد دوارة، فى عدد مجلة الكاتب المخصص لنجيب محفوظ فى عيده الذهبى، الكاتب؛ السنة الثانية، العدد ٢٢، «رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة» ص ٢١، وقد أعاد فؤاد دواره نشر الحديث فى كتاب «عشرة أدباء يتحدثون» كتاب الهلال، عدد يوليه ١٩٦٥، ص ٢٦٥.

ويؤكد نجيب محفوظ نفس الموقف فى مجال آخر بقوله: «عندما اخترت الأدب كان اختيارى حتميا، كان اختيار حياة ولم يكن ثمة تردد، وكان لابد من الاستمرار والمثابرة أيا كانت النتائج. وقد أقدمت على العمل الأدبى وآمالى فيه ليست كبيرة كعادل كامل، لذلك لم تكن الخيبة حادة بالنسبة لى، كانت علاقتى بالفن علاقة حب وحياة أشبه بالتصوف.. وإذا أردت أن تضيف إلى هذين السببين سببا ثالثا فهو أننى كنت تلميذا مجتهدا وأنك تستطيع أن تنسبنى للعمال الذين بنوا الأهرام وليس للمهندسين الذين اجتنوا الثمار»[٢].

مقابل هذه النظرة الجادة للأدب هدفا وغاية، نظر كثير من الروائيين لفن الأدب عموما وفن الرواية خصوصا باعتباره وسيلة من وسائل المتعة، غايته وهدفه التسلية وحدها، مهرب سهل من مواجهة الواقع إلى عالم وهمى مريح. وفى هذا المجال يتميز نجيب بمحاولته تقديم رؤية صادقة لواقعه تكشف هذا الواقع وتعريه وهو لا يلجأ إلى ما لجأ إليه كثيرون من تقديم رؤية وهمية أو مغلوطة، أو مدعاة، أو تقديم مزق من الرؤى المتناقضة فى العمل الروائى الواحد.

وصدق أديبنا فى محاولة تقديم رؤية صادقة جعله دائما مقتنعا ومناديا بالشكل الذى تفرضه الرؤية، ولذلك لم يحاول إدعاء شكل من أشكال الرواية الأوربية الحديثة، إدعاء للحداثة أو المعاصرة، وهو حريص باستمرار على نفى انتسابه لأى مدرسة روائية حديثة مؤكدا أن المضمون هو الذى يفرض الشكل، وأن حداثة الشكل لا يمكن النظر إليها بأى حال كغاية فى ذاتها «أما قصتى مع الأساليب الفنية فإننى أرى فيها نبض تجربتى الشخصية، واختارها أو هى تختارنى بحسب الأحوال والمقامات، وأذكر أننى كتبت زقاق المدق بالطريقة التى كتبتها بها، وأنا على علم بجويس وكافكا وبروست»[٣].

وإذا كان نجيب محفوظ يتميز بمحاولته تقديم رؤية جادة وصادقة فى إبداعه الروائى، فمن حقنا أن نشير إلى فترة طويلة من التردد واكبت بداياته الأدبية الأولى كان فيها مترددا فى اختياره بين الفلسفة والأدب، معتقدا أن الأدب ليس هدفا جادا

---

(٢) مجلة الآداب، عدد ٧، يوليه ١٩٧٣ نجيب محفوظ، مصادر تجربته الابداعية ومقوماتها، حديث مع صبرى حافظ ٤٤.

(٣) عدد الهلال الخاص بنجيب محفوظ، ص ٤٥.

بالقدر الكافى، وأن الفلسفة أقدر منه على كشف الحقيقة، وساعد الوسط الاجتماعى على تعميق هذا الإحساس فى وجدانه، «لم تكن البيئة تهتم بالأدب وكانت تهتم بالسياسة. وبالنسبة للفن والأدب لم تكن تهتم بهما اهتماما جوهريا، حتى وإن أعجبت ببعض المشتغلين بالفن والأدب، فهو إعجاب ربما كان أعلى درجة أو درجتين من إعجابها بلاعب سيرك، لدرجة أنه يمكن القول أنها كانت بيئة تحب الفن ولكنها لا تحترمه. لهذا تعودت لمدة كبيرة أن أتستر على عملى الأدبى حتى وأنا موظف، فقد تخرجت من كلية الآداب قسم الفلسفة عام ١٩٣٤، وحتى لا أعرض نفسى للسخرية، كنت أنكر أمام زملائى الموظفين أننى كاتب تلك القصص التى تنشر لى فى مجلتى الرواية والرسالة خوفا على سمعتى[٤]».

واستمرت مرحلة التردد فى الاختيار بين الأدب والفلسفة إلى الفترة التى كتب فيها رواية رادوبيس، كان فى هذه الفترة يتصور أن وظيفة الأدب هى تقديم التسلية والمتعة، وأن غاية الفلسفة هى الكشف عن الحقيقة، ولذلك ظل إنتاجه واهتمامه موزعا بين الأدب والفلسفة، بين استعداده الأدبى وبين رغبته فى هدف جاد يسخر له حياته وقلمه، بعد التخرج يسجل موضوعا لدراسة الماجستير بعنوان (مفهوم الجمال فى الفلسفة الإسلامية) تحت إشراف الشيخ مصطفى عبد الرازق ثم يأتى عام ١٩٣٦ وتتوزع مشاعر نجيب بين الانصراف إلى الأدب أو دراسة الفلسفة، وفى النهاية يختار الطريق الأولى على الرغم من شكوكه حول ما إذا كانت مهنة الأدب مهنة جادة بالقدر الكافى. ولم يتقاض شيئا عن كتبه الثلاثة الأولى، ومع ذلك استمر فى الكتابة، واشتهر لذلك بين أصدقائه بلقب «صابر»[٥].

وتوزع إنتاج نجيب فى هذه الفترة بين المقالة التى بدأ إنتاجه الأدبى بها، وبين القصة القصيرة والرواية، وبعد اختياره الحاسم للأدب غاية لحياته وقلمه استقر على

---

(٤) منقول باختصار عن مجلة الطليعة، عدد يناير، السنة التاسعة ١٩٧٣، حوار الأجيال حول القصة المصرية، بين نجيب محفوظ ويوسف الشارونى ص ١٥٤

(٥) مجلة الجديد، عدد ٢٣، ١٥ ديسمبر ١٩٧٢، أدباء مصر فى القرن العشرين د. مارسدن جونز، ود. حمدى السكوت، ص ١٠، ويكرر نجيب محفوظ بلسانه نفس المعلومات فى حديثه مع صبرى حافظ، وحديثه مع فؤاد دوارة، وسبقت الإشارة إليهما، وفى أحاديث كثيرة أخرى، ويضيف فى حديثه مع صبرى حافظ ص ٣٧ أن موضوع رسالته للماجستير كان يدور فى مجال آخر هو مجال التصوف فى الفلسفة الاسلامية، وفى هذا - إن صح - دلالة على أثر التصوف على حياته وإبداعه الروائى.

فن الرواية، ليعود فى فترات متقطعة من حياته إلى القصة القصيرة. «كنت أكتب مع المقال الأقصوصة والرواية، وكان المقال يقبل، والأقصوصة والرواية ترفضان وجاء وقت قبلت فيه الأقصوصة فانصرفت إلى كتابتها ونشرها، وإن لم أمتنع فى الوقت نفسه عن كتابة الرواية»[٦].

وبرغم اختيار نجيب الحاسم للأدب غاية لقلمه وحياته، فإن هذا الاختيار ظل اختيارا معرضا للشكوك التى يطرحها عليه باستمرار قدوم سيد جديد يرى نجيب محفوظ أنه يقوض فى عصرنا الحديث مكانة الأدب والفلسفة معا، هذا السيد الجديد الظافر المنتصر هو العلم. «العلم نافس الأدب فى صميم رسالته، وأصبحت القيادة للعلماء وليست للأدباء، فى الزراعة والتجارة كما هو الأمر فى الحب والجنس. فما تبقى للأدب ضئيل وهو الانطباع الذاتى للاديب بالعالم الذى حوله، وهذا أمر نصفه تسلية ونصفه بصيرة، وهو أمر يمكن الاستغناء عنه، وقد عالجت هذا فى رواية الشحاذ. فالعلم أصاب الأدب فى كل شىء حتى المواهب ولهذا كان الأدب المقدم فى عصرنا، كله غرابة وغموض لأنه خلا من العبقريات مثل شكسبير وجوته، تلك العبقريات التى تعطيك الإنتاج الجديد، بل هناك الآن بعض الشخصيات التى تعطيك بعض الألاعيب ممن يعبرون عبورا بعد أن يقدموا موضوعات لطيفة تعيش خمس أو ست سنوات ثم تنطفئ»[٧]. «أنا أعتقد أنه لم يوجد زمن تسلطن العلم فيه على عرشه كزماننا هذا، العلم فى نظرى خير خالص والهجوم يجب أن ينصب على السلوك الاجتماعى أو السياسى أو الفردى لا على العلم نفسه»[٨].

وكانت علاقته بسلامة موسى فى بداية إنتاجه الأدبى عاملا أساسيا فى تدعيم شكوكه حول رسالة الأدب والفلسفة، وهى رسالة كان سلامة موسى يرى أنها لا تستحق أكثر من درجة الهواية، ولا تتخطى ذلك إلى مرتبة اعتبارها رسالة كاملة لحياة. «كان لسلامة موسى أثر قوى فى تفكيرى فقد وجهنى إلى شيئين مهمين هما العلم والاشتراكية، ومنذ دخلا مخى لم يخرجا منه حتى الآن»[٩]. وكان تدخل سلامة

---

(٦) مجلة الكاتب، عد ٢٢ يناير ١٩٦٥، حديثه مع فؤاد دواره، ص ١٤ وتتكرر نفس المعلومات فى أحاديثه الأخرى.

(٧) الطليعة، عدد ١، السنة التاسعة، يناير ١٩٧٣، بين نجيب محفوظ ويوسف الشارونى، ص ١٥٨.

(٨) مجلة الكاتب، العدد ٦٠، السنة الخامسة، مارس ١٩٦٦، رد على أحمد عباس صالح ص ٩٢.

(٩) مجلة الكاتب: العدد ٢٢، السنة الثانية، يناير ١٩٦٣، ص ١٢.

موسى فى حياة نجيب محفوظ وأثره عليه فى فترة كان قد وصل فيها فى ارتباطه بالأدب والفلسفة إلى مرحلة اللاعودة، فبقى طول حياته يقرأ ملخصات العلوم[١٠]، معترفا بقيمة العلم ودوره.

واستمر نجيب مخلصا لرسالته الأدبية، وإن ظل يحمل هذه الرسالة وكأنه يجر خلفه صليبه، أو يحمل عاره، وكان المجتمع فى بداية هذا الفترة لا يعترف بالأدب كقيمة، ولا يجزى الأديب ماديا أو معنويا، وهو يشك فى قيمة رسالته، وأصدقاؤه الأدباء يؤكدون عبثية دورهم فى الحياة ولا جدواه، ولكن نجيب يمضى فى طريقه حاملا كل هذه الأعباء على عاتقه، وما أقسى أن يضحى الإنسان بعمره فى سبيل غاية لا ترضيه، أو هدف لا يقتنع به اقتناعا كاملا!!

والملاحظة الأخيرة التى يبدو التأكيد عليها ضروريا قبل محاولة اكتشاف رؤية نجيب محفوظ تتمثل فى أن هذه الرؤية تحمل عناصر ثابتة تبدأ فى تصورنا من أول إنتاج أدبى نشر له فى حدود ما نعلم، وهى مقالة «احتضار معتقدات وتولد معتقدات» والذى نشره فى مجلة سلامة موسى «المجلة الجديدة»، ولاتزال هذه العناصر تمارس عملها فى إنتاجه حتى الآن، كما تحمل هذه الرؤية فى نفس الوقت عناصر متغيرة ومتطورة، وسنقتصر فى هذا المجال على دراسة بعض العناصر الثابتة فى هذه الرؤية تاركين مهمة كشف العناصر المتغيرة لرواياته نفسها.

وفى محاولتنا للكشف عن العناصر الثابتة فى الرؤية سنولى اهتماما كبيرا بمقالات الكاتب الأولى التى تمتد على مدى خمسة عشر عاما وتبدأ بمقال «أحتضار معتقدات،[١١] وتولد معتقدات» الذى نشر فى المجلة الجديدة، فى أكتوبر ١٩٣٠ وانتهاء بمقالته «القصة عند العقاد» والتى نشرت بمجلة الرسالة فى أغسطس١٩٤٥.

والذى يدفعنا إلى الاهتمام بهذه المقالات أن المؤلف كتبها فى بداية شبابه، واستمر يكتبها حتى وصل إلى مرحلة الرجولة، وهذه الفترة من حياة الانسان هى فترة تكوينه

---

(١٠) حديثه مع فؤاد دواره بمجلة الكاتب، ص ١٠، وحديثه مع صبرى حافظ فى مجلة الآداب، ص ٣٩، وفى أحاديث أخرى كثيرة غيرهما.

(١١) كتب نجيب محفوظ هذه المقالة وهو يقترب من السنة التاسعة عشرة من عمره، فقد ذكر لى فى لقاء بينه وبينى تم فى مكتبه بجريدة الأهرام، ٨-٤-٧٦ أنه ولد فى ١١-١٢-١٩١١، وذلك يختلف عن ما هو سائد لدى النقاد والدارسين من أنه ولد فى ١١-١٢-١٩١٢.

لقيمه الاجتماعية والثقافية، التى تعمق وتنضج فى الفترات التالية من عمره، ومن النادر أن تتحول بعد هذه الفترة تحولا جذريا، وحين يحدث هذا التحول، ونـادرا ما يحدث، فإنه يكون نتيجة لتراكمات لابد أن تكشف عن نفسها بصورة أو بأخرى فى هذه الفترة.

وبرغم الأهمية الواضحة لهذه المقالات، أهملها النقاد والدارسون إهمالا يكاد يكون تاما، فصبرى حافظ - كما أشرنا فى المقدمة - اكتفى بالتنبيه إلى أهميتها واستغل مقالتين منها فى جزء من مقاله «نجيب محفوظ بين الدين والفلسفة»، أما غالى شكرى فيعتمد على سطرين من مقاله ليزعم أن نجيب محفوظ كان فى بدايته «يقف إلى جانب التقدم، والعدل الاجتماعى»[١٢]، ويناقش محمد حسن عبد الله رأى غالى شكرى فى مقال نجيب محفوظ وهو لم يطلع على المقال[١٣].

ويرجع السبب فى إهمال الدارسين والنقاد لهذه المقالات إلى صعوبة مراجعتها فى الدوريات وإلى ما يبدو عليها من مظهر تعليمى انسيكلوبيدى لا يكشف عن آراء المؤلف نفسه أو موقفه الفكرى، ومع ذلك فإن القراءة العميقة لهذه المقالات تفيدنا كثيرا بأسلوب غير مباشر، وتساعدنا فى التعرف على رؤيته فى شبابه وبداية رجولته.

ويبدأ المؤلف سلسلة مقالاته بالمقالة التى تعرض قضايا فلسفية، وقد يعرض أحيانا موضوعات اجتماعية، وفى مرحلة تالية يجمع بين المقالات التى تعرض لقضايا فلسفية، وبين المقالات التى تعرض موضوعات فنية أو أدبية، وينتهى فى المرحلة الأخيرة إلى التركيز على الموضوعات الأدبية والفنية[١٤]. ويكشف التغير النوعى للمقالات فى كل مرحلة عن الصراع بين الفلسفة والأدب فى بداية حياة نجيب محفوظ ولصالح أى طرف حسم هذا الصراع فى النهاية.

---

(١٢) المنتمى، غالى شكرى، ص ٢، دار المعارف بمصر ١٩٦٩، ص ٢٨.

(١٣) الاسلام والروحية فى أدب نجيب محفوظ، د. محمد حسن عبد الله، مكتبة الأمل، الكويت ١٩٧٢، ص ٢٠-٢١.

(١٤) راجع فهرس هذه المقالات فى نهارس مصادر البحث.

٢

المقالة الأولى التى كتبها نجيب محفوظ فى حدود ما نعرف، والتى يقدم بها نفسه إلى القراء، كأول نتاج لقلمه، سماها «احتضار معتقدات وتولد معتقدات»، وظهرت المقالة فى عدد أكتوبر ١٩٣٠ من مجلة سلامة موسى «المجلة الجديدة»، ومعنى ذلك أنه كتبها وهو لم يبلغ التاسعة عشرة من عمره، وفى مثل هذه السن يكون الشاب أميل للثورة والخروج على العرف والقيم السائدة، يحلم بتغيير العالم، واثقا بقدرة الذات، واسع الطموح، أميل إلى الادعاء.. ولكن الغريب أن مقالة نجيب محفوظ تقدم لنا موقفا يكاد يكون نقيضا لهذا الموقف.

وكان يمكن الزعم بأن هذا الموقف الذى عبرت عنه المقالة يمثل نوعا من الادعاء من أديب شاب يخطو أولى خطواته متملقا رئيس تحرير المجلة لعل مقالته ترى النور، ولكن التقرب لرئيس تحرير كسلامة موسى كان كفيلا بدفع الكاتب الشاب إلى إتخاذ موقف مناقض للموقف الذى اتخذه فى مقالته. وكان يمكن رد الموقف الذى اتخذه نجيب محفوظ فى مقالته إلى رغبة فى تملق القراء فى أول مقال يكتبه طلبا للذيوع والشهرة، ولكن قراء«المجلة الجديدة» كانوا أقلية ضئيلة واعية ويمكن أن يكون تأثير الموقف الذى اتخذه نجيب فى المقال سلبيا عليها. وكان يمكننا أن نرفض موقف نجيب فى المقال ولا نهتم به اهتماما كبيرا رغم ذلك كله، باعتباره تجربة أولى لشاب ناشىء لا يمكن الحكم عليها أو عليه، لولا أن الافكار الرئيسية التى يدور حولها هذا المقال ظلت من المحاور الثابتة فى تفكير نجيب محفوظ وأدبه وإن اكتسبت بمضى الزمن قدرا أكبر من النضج والعمق والوضوح.

والفكرة المحورية الأولى التى يكشف عنها المقال هى أن حياة البشر محكوم عليها بالتطور والتغير دائما، ولكنه حين يعترف بهذا التغير والتطور يعترف به كشر لابد منه، ولو ترك الأمر له لاختار الثبات والاستقرار بدلا من القلق والتغير ويبدو نجيب شابا موزعا يبحث عن السلام مع نفسه ومع العالم بأى ثمن حتى لو كان هذا الثمن الثبات والجمود، وعدم التغير، وهو قاطع وحاسم فى اختياره للثبات والاستقرار ، مفضلا له على الحركة والتغير. «وليس من شك فى أن استقرار الحياة وثبات المدنيات وسير

الأمور فى مجراها الطبيعى خير من ذلك الاضطراب المروع، ولكنا مع ذلك لا نبتئس بقرب زوال المعتقدات البالية، ولا ندعو المفكرين إلى الكف عن بحثها ونقدها، لتحتفظ بمالها من القدسية والمهابة ولتضمن لنا حياة هادئة وديعة، لأننا نعتقد أن هذا الاضطراب نتيجة لا حيد عنها تحدثها الطبيعة لتقدم العمران، كما أنه مقياس للتقدم العقلى، ومقياس صادق للتطور الذى يطرأ عليه بين حين وآخر»[١٥].

والكاتب الشاب يطالبنا بألانحزن وألانبتئس طالما أن التغير والتطور ضرورة حتمية لا مفر من مواجهتها، ولا خيار لنا ولا قدرة على تغييرها، ألسنا جميعا نتعرض لقسوة الشيب ومرارته فهل يستطيع إنسان أن يدفعه عن نفسه، «إن نقد المعتقدات ضرورة كالشيب فى الإنسان» وعلينا ألا ننزعج كثيرا، فالكاتب «لا يظن أن ذلك سيحدث خرابا فى العالم»[١٦]. وهو يعزينا عن هذه الضرورة القاسية بأنها مقياس للتقدم العقلى، ولأن عقائدنا التى تحقق لنا سلامنا النفسى، قد تفقد - دون هذا التغيير - مالها من القدسية والمهابة»، مما يترتب عليه أن نقع فى كارثة أقسى وأمر وإذا كان أديبنا الشاب ينفر من التغير والتطور الذى يتخذ العقل والفكر وسيلة ، فلا شك أنه سيمقت ويشمئز من أى تغيير جذرى وسيلته العنف الثورى. ومما يضاعف ألم المؤلف أنه يعيش فى عصر حظه من التغير والتطور كبير وقاس وثقيل فهو «عصر اضطراب وشك لا مثيل لهما فى التاريخ»، عصر يفقد الإنسان اتزانه وسلامه النفسى، وقد اهتزت فيه جميع العقائد التى اطمأنت لها النفوس أجيالا طويلة»[١٧].

وتطرح المقالة فكرة محورية ثانية فى رؤية نجيب محفوظ للانسان ودوافعه للفعل وتتمثل فى أن الإنسان بطبيعته مؤمن، والإيمان أشبه بحاجة عزيزية بالنسبة للانسان، فالانسان الذى يشترك فى نصفه المادى مع الحيوان يتميز عنه بنصفه الروحى الذى لايمتلئ إلا بالايمان، والأفضل للإنسان أن يكون إيمانه إيمانا دينيا، فإذا لم يتوفر هذا الايمان الدينى فلا بد له من إيمان بديل يسلم إليه نفسه وفكره «والانسان بحكم عاطفته الدينية التى تملأ جوانب نفسه يتشوف دائما لمعتقد يسلم إليه نفسه وإيمانه، ولهذا

---

(١٥) المجلة الجديدة، السنة الأولى، أكتوبر ١٩٣٠، ص١٤٦٨.

(١٦) نفس المرجع ص ١٤٦٨

(١٧) نفس المرجع ص١٤٦٨.

نجده يعتنق المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية ويبذل فى سبيلها من نفسه ما كان يبذل سلفه القديم فى سبيل الله أوقيصر»[١٨]. ولكى لا يفزع القارئ أو ييئس من هذه العقائد الجديدة التى تحاول أن تحل محل الدين كبديل له فى نفس الانسان، يحاول المؤلف أن يسهل الأمور على قارئه بمحاولة رد هذه «الأديان» الجديدة إلى مصدر واحد هو الايمان الدينى باعتبارها صورا أخرى منه ترجع جميعا إلى مصدر واحد «والذى يجدر بنا ملاحظته هو أن جميع هذه «الأديان» ترمى إلى اتحاد العالم، وإزالة الفروق الوطنية، وهى تتفق فى ذلك مع الأديان القديمة مثل المسيحية والاسلام»[١٩].

وتطرح المقالة محورا ثالثا رئيسيا يرتبط برؤية نجيب للانسان ، ويرتبط بالمحورين السابقين برابطة السببية، فاذا كان الكاتب يعتبر التطور شرا لا بد منه، وينفر من الجانب المادى الحيوانى فى الإنسان، فلاشك أنه سيرفض الشيوعية التى ترى فى التغير سعيا دائما نحو الأفضل، وتؤمن بالثورة الجذرية، وبالعنف الثورى وسيلة لهذه الثورة، وليس منطقيا بالنسبة لكاتب شاب فى المجلة الجديدة أن يرفض الشيوعية ليرتمى فى أحضان الرأسمالية، ولذلك يختار نجيب محفوظ الإشتراكية ويتنبأ بانتصارها، لأنها ترضى السواد الأعظم، ولا ينفر منها المتدينون، ولأنها تمثل «الوسط المحمود» بين الشيوعية والرأسمالية، «ولو أردنا أن نتنبأ بالمذهب الذى سوف يكون له الفوز بين المذاهب، لقلنا، أو لأحببنا أن نقول بأنه مذهب الاشتراكية». والسبب الذى يستند إليه الكاتب حين يقدم مثل هذا التنبؤ يتمثل فى أن الاشتراكية«تستهوى السواد الأعظم، وتسد النقص الملموس الناتج عن التقدم العلمى، ولانها وسط بين نظامين يتأفف منها المتدينون، وهما الشيوعية و«الفردية»، وقد أخذت منها حسناتها ونفضت عنها نقائصها الظاهرة»[٢٠].

والمحور الرابع الذى تكشف عنه مقالة نجيب الأولى يتمثل فى نظرته لمستقبل الانسان، وهو فى هذا المجال يرى أن مستقبل الإنسان – فى حدود ما يراه – مستقبل مظلم، وكأنه محكوم عليهم بالشقاء الأبدى والمعاناة المستمرة، ولن تحل الاشتراكية

---

(١٨) المجله الجديدة ، ص١٤٦٨.

(١٩) نفس المرجع، ١٤٦٩.

(٢٠) نفس المرجع، ص١٤٧٠

مشاكل الإنسان لأنها تحل بعض حاجاته المادية، ولكنها لا تحل مشاكل الجانب الأهم والارقى فى الإنسان والمتمثل فى خلاص نفسه، وإنقاذ روحه، ولأن سعادة الاشتراكية دنيوية لا أخروية فسينفض عنها الكثير من أتباعها لأنها ستعجز عن تحقيق وعودها كاملة، والكمال فى الدنيا ضرب من المستحيلات وحتى لو خاب أملنا فى الاشتراكية فهى أفضل من الحالة الحاضرة»[٢١].

وإذا كانت المقالة الأولى مخصصة للحديث عن رأى الكاتب الشاب عموما فى الانسان، ماضيه وحاضره ومستقبله، فإنه كتب وفى نفس الشهر مقالة صغيرة تحدث فيها عن المرأة بما يكمل جوانب الصورة التى عرضها فى المقال الأول، وقد نشر هذه المقالة فى مجلة السياسة الأسبوعية وفى باب «أجوبة القراء» وتدور المقالة حول «موضوع المرأة والوظائف العامة»[٢٢]. ورغم ما يزعمه الكاتب من أنه كان فى صباه حريصا على الكتابة إلى محررى الأبواب الثابتة فى الصحف، إما مؤيدا لآرائهم لينشروا اسمه أو مخالفا لينشروا اسمه أيضا[٢٣]. إلا أننا نميل إلى اعتبار المقال كاشفا عن رأى كاتبه لأن الأفكار المطروحة فيه تتفق والأفكار التى يطرحها كاتبه فى مجالات أخرى، وتتفق مع الرؤية التى سيكشف عنها أدبه فيما بعد.

والغريب حقا أن يكتب شاب فى بداية حياته الأدبية مثل هذه الآراء التى وردت فى مقاله القصير، وأن يكتبها بعد ما يقرب من ربع قرن على دعوة قاسم أمين إلى تحرير المرأة، وينشرها فى مجلة «السياسة الأسبوعية»، وهى المجلة الداعية والرائدة للتطور الفكرى والأدبى. والكاتب فى بداية مقاله يخلص القارئ من الانزعاج الذى يصيبه إذا تخيل أن المرأة ستشغل الوظائف العامة بنسبة مساوية للرجل، فيعلن أن اليوم الذى تتحقق فيه مثل هذه الظاهرة «بعيد جدا»[٢٤]. وأن مثل هذا الموضوع ليس مطروحا للمناقشة إلا من باب الافتراض المحض.

وإذا افترضنا وقوع هذا المحظور، وأصبح من النساء «النائبة والوزيرة»،

---

(٢١) نفس المرجع ونفس الصفحة.

(٢٢) السياسة الأسبوعية، عدد ٢٤٠، السبت ١١ أكتوبر ١٩٣٠، ص١٦

(٢٣) مجلة الكاتب، عدد ٢٢، يناير ١٩٦٣.

(٢٤) السياسة الأسبوعية، ١١ أكتوبر ١٩٣٠ ص١٦

فستكون النتيجة الايجابية الوحيدة لهذا الظاهرة أن المرأة «سيتغير مركزها فى الأسرة من كل على أبيها إلى مصدر رزق ، وتتغير نظرتها للزواج ، وتتهيأ لها فرصة اختيار الرجل المناسب». أما النتائج السلبية التى ستترتب على مثل هـذا الوضـع الخطر فأهمها، «أن سعادة الزوجين تتعرض دائما لما يكدر صفوها»، «وفى هذا الجو المظلم يجد الزوجان آلاف الأسباب المبررة للطلاق»، ثم «يفقد الزواج قدسيته ويصبح عهده من البساطة بحيث يمكن حنثه وكأنه ميعاد لا أهمية له. أما الكارثة الأخيرة فتنبع من ندرة الوظائف بالنسبة للشباب فى عصر نجيب محفوظ، وكأنهم ينقصهم منافسة الفتيات أيضا، فينتج عن منافسة الفتيات للفتيان «ازدياد التعطل بين الشباب نتيجة لمزاحمة الفتيات لهم، وفى هذه الحالة يصبحون خطرا على المجتمع[٢٥]».

وترجع الأهمية البالغة للمقالتين السابقتين إلى كون الأفكار المطروحة فيهما تشكل محاور رئيسية تدور حولها أفكار نجيب محفوظ سواء فى مقالاته الأولى، أو فى أفكاره وأدبه فى مراحـل حياتـه المختلفة. ورغم أن مقـالات نجيب محفوظ الأولى المتصلة بالفلسفة يسيطر عليها الطابع الموسوعى، فهى تبدأ بمحاولة تقديم تاريخ الفلسفة، ثم تعدل عن هذا الاتجاه إلى عرض مشاكل فلسفية مختارة فى شكل استعراض موسوعى أيضا، إلا أنها تكشف من خلال اختيار موضوعاتها، أو التركيز على فيلسوف دون آخر، أو من خلال تعليق هامشى عن طبيعة تفكير كاتبها.

وأهم ما تكشف عنه هذه المقالات هو نفور المؤلف من الفلسفة المادية، وترحيبه الذى يصل إلى حد الغزل بما يسميه هو بالفلسفة الروحية، «الفلسفة الروحية تعتبر النفس عالما زاخرا بعيد الغور نحس فيه بحريتنا، ونعرف بداهة أن هذه الحرية غير متناهية، أما الفلسفة المادية فترى النفس كما يعد ويحسب[٢٦]». وتبدو التفرقة شديدة الأهمية عند نجيب محفوظ لأنه يكررها بنصها فى مقالة أخرى مضيفا أن الفلسفة المادية تخضع النفس لقوانين محدودة خضوع الظاهرات الطبيعية لنواميسها[٢٧].

ويحتل «برجسون» مكان الصدارة فى مجال ما يسميه الكاتب بالفلسفة الروحية

---

(٢٥) كل المقتطفات من المقالة السابقة، ص ١٦.

(٢٦) المجلة الجديدة، أغسطس ١٩٣٤، فلسفة برجسون ص٥٥

(٢٧) المجلة الجديدة الأسبوعية، عدد ٣٨، الاربعاء ١٣مارس ١٩٣٥، الفلسفة بين المادة والروح ، فقرة فى باب «من كل بستان زهرة».

ويقدمه نجيب محفوظ كثيرا على غيره من الفلاسفة، فهو وحده الذى يفرد له نجيب محفوظ المقالات[٢٨]، وصوته هو الصوت الأخير الذى يجعله نجيب محفوظ الحكم النهائى فى كثير من المقالات، وأقواله وفلسفته مضرب المثل حين يحتاج المؤلف؛ «والمتأمل فى تاريخ الفلسفة يجد أن كل فلسفة تتميز بمبدأ واحد. يفسر بوحدته جميع الظاهرات كالجوهر عند اسبينوزا، ووثبة الحياة عند برجسون»[٢٩].

وقد وجد نجيب محفوظ فى فلسفة برجسون تقعيدا للثنائية التقليدية بين الجسم والنفس، وبين الجسد والشعور، وبين المادة والروح، وهى الفكرة المطروحة فى كثير من المذاهب الفلسفية القديمة، كما تبنتها الصوفية، وهى تفصل فصلا حادا بين المادة والجسد، ولا تكتفى بهذا الفصل وحده ولكنها تعتبر الجسد قيدا، وحيوانية وهبوطا، وتعد الروح حرية، وسموا، وتفوقا. ويسيطر عرض برجسون لهذه الثنائية المتناقضة والمتعادية على كثير من أفكار نجيب محفوظ، ولأهميتها نعرض لبعض أسسها كما يطرحها برجسون فى كتابة«الطاقة الروحية»؛ «فالشعور والمادة إذن صورتان من الوجود، مختلفتان اختلافا أساسيا، بل متعارضتان، وهما يتعايشان على صورة من التعايش، ويرتبان أمورهما على نحو من الانحاء. فأما المادة فهى ضرورة وأما الشعور فهو حرية،ولكن مهما تعارضتا فإن الحياة تجد سبيلا إلى المصالحة بينهما، فما الحياة إلا الحرية تتسلل إلى الضرورة، وتصرفها وفق مصلحتها، ولوكان الجبر الذى تخضع له المادة لا يستطيع أن يخفف شيئا من صرامته لما أمكنت الحياة، ولكن فلنفرض أنه كان فى المادة، فى بعض اللحظات، وبعض النقاط شىء من المرونة.. فهناك سيستقر الشعور، يستقر فى أول الامر صغيرا جدا، حتى إذا استتب له المقام أخذ يتسع، ومازال يربى نصيبه حتى يطغى على كل شىء لأنه أوتى وقتا، لأن المقدار الضئيل من الجبر ينضاف بعضه إلى بعض ، فيؤدى إلى حرية ليست بذات حدود... على أننا سنجد هذه النتيجة نفسها على خطوط من الوقائع الاخرى، ستظهر لنا فى إحكام أشد»[٣٠].

هذا التصور للثنائية المتناقضة بين الجسد والروح والتى تشوبها نزعة صوفية

---

(٢٨) راجع الفهرس الكامل للمقالات فى ملحق الكتاب.

(٢٩) الجهاد، عدد ١٠٥٧، ١٤أغسطس ١٩٣٤، مقال معنى الفلسفة، ص٧.

(٣٠) الطاقة الروحية، هنرى برجسون، ترجمة د. سامى الدروبى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة١٩٧١، ص ١٢ - ١٣.

واضحة، والتى تعلى من دور الشعور حتى على دور العقل، وتتخذ من الشعور ودوره دليلا على الخلود بعد فناء الجسد[٣١]، هذه الثنائية كانت محورا هاما من محاور تفكير نجيب محفوظ، وتبدو أساسا لتفسير كثير من آرائه، التى تتصل بالمذاهب الفلسفية المختلفة، أو بتصوره للبشر وحكمه على سلوكهم.

ففى المقالة الثالثة بعد المقالتين السابقتين والتى يعرض فيها الكاتب «تطور الفلسفة إلى ما قبل عهد سقراط»، يكتفى بالعرض التاريخى لآراء من تصوروا أن أصل الكون ، هو الماء أو الهواء أو غيرها من العناصر المادية، وفى نهاية العرض يلخص للقارئ هدفه من هذا العرض فيقول «والذى يجب أن يلاحظه القارئ هو تخلص العقل البشرى شيئا فشيئا من المادة فى تفسيره لأصل الكون المادى الظاهر، وسموه إلى التفسيرات المعنوية التى لا تدرك إلا بالعقل»[٣٢].

وفى المقال التالى عن «فلسفة سقراط» يرد سر عظمته إلى رفضه للمظاهر المادية للكون، واعتماده كلية على التأمل العقلى، «وكان يفخر بجهله المظاهر الخارجية وينسب ما يعزى إليه من تفوق عقلى لهذا الجهل»[٣٣]. وكأن الكاتب يدعونا لكى نصبح عظماء كسقراط لا إلى تجاوز المظاهر المادية للكون فحسب، ولكن أن نهمل إدراكها كلية، وعلينا أيضا أن نفخر بجهلنا بهذه العوائق المادية التى تحول بين الفكر وبين الصفاء، والوصول إلى سر العظمة . والسبب الثانى لعظمة سقراط فى المقال، ومحور الارتكاز الثانى فيه ، يتمثل لدى الكاتب فى رأى «جليل» كان له أثر «جليل» وهو رأى سقراط فى الأخلاق، «وكان يرى أن الفضيلة تنبع من المعرفة والعقل»[٣٤].

ويركز فى مقاله عن «فلسفة أفلاطون» على عظمته النابعة من تفرغه للفلسفة، وعزوفه عن النشاط السياسى، «رغم نبالة أسرته» كما ركز أيضا على توصله إلى «معرفة نظرية الأفكار، لأنه فهم أن الأفعال نتيجة للمعرفة، التى هى نتيجة بدورها للأفكار[٣٥].

---

(٣١) راجع الطاقة الروحية، هنرى برجسون ص٧٢، وراجع أيضا المجلة الجديدة، يونيو ١٩٣٥، مقال «الشعور» نجيب محفوظ ص٢٢.

(٣٢) مجلة المعرفة، عدد ٤، السنة الأولى، أغسطس ١٩٣١ «تطور الفلسفة إلى عهد سقراط»، ص٤٤٠.

(٢٣) مجلة المعرفة، عدد ٦، السنة الأولى، أكتوبر ١٩٣١ «فلسفة سقراط» ص ٧٠٣.

(٣٤) نفس المرجع ص ٧٠٤.

(٣٥) المعرفة، العدد ٧ السنة الأولى، نوفمبر ١٩٣١، أفلاطون وفلسفته، ص ٨٥١، وما بعدها.

وبعد المقال الذى كتبه نجيب محفوظ عن أفلاطون وفلسفته توقف عن العرض التاريخى للفلاسفة كأشخاص، وبدأ فى عرض تاريخى جديد لمشاكل الفلسفة، ولم يخصص مقالة أخرى لفيلسوف على التحديد إلا مقالة واحدة عن «فلسفة برجسون» وفى هذه المقالة لا يكتفى بالاشادة بالفلسفة المثالية، وبرفض الفلسفة المادية، ولا يكتفى بدعوتنا إلى التأمل العقلى، ورفض المنهج التجريبى، ولكنه يدعونا إلى ما يسميه بالفلسفة الروحية التى لا تعتمد على العقل البحت، ولكنها تعتمد أيضا على الشعور والإحساس ولا تنكر «الاخلاق والضمير مما لا تقوم له قائمة إلا بمعونة إحساس الإنسان وتقديره الذاتى[٣٦]» ونحن مدينون عموما لبرجسون بعودة هذه الفلسفة الروحية «العظيمة» التى تبدو الفلسفة المفضلة عند نجيب محفوظ.

وفى كل مقالات نجيب محفوظ عن المشاكل الفلسفية الخالصة وعرضه لهذه المشاكل لا يخطىء الباحث إدراك نفوره المستمر من المذاهب المادية والتجريبية والوضعية، وإعلائه المستمر أيضا للفلسفة المثالية وخاصة المذاهب التى تعلى من دور الشعور والإحساس وتركز على مشكلة الأخلاق[٣٧].

ويمكن أن يلاحظ على هامش المقالات التى تتعرض للفلاسفة أو للنظريات الفلسفية أن نجيب محفوظ يعتقد أن أى نشاط يتصل بمطالب الحياة المادية كالنشاط السياسى مثلا ليس عائقا للتأمل العقلى فقط، ولكنه نشاط جدير بالرفض من الفيلسوف الحق الذى يكرس حياته للبحث عن الحقيقة، كما نلاحظ أن الكاتب لا يعترف بالماركسية كفلسفة، وخاتمة المطاف فى مقالاته دائما هى برجسون، ويمكن أن نفسر هذا الموقف بطبيعة المرجع الذى كان المؤلف يلخص منه هذه المقالات، كما يمكن تفسيره بالموقف الفكرى للكاتب نفسه وطبيعة تفكيره.

ومن الملاحظات الجديرة بالاهتمام على هذه المقالات أنها تكشف عن الصراع الذى يدور فى داخل نجيب محفوظ بين الفلسفة والعلم، والذى سبقت الإشارة إليه

---

(٣٦) المجلة الجديدة، أغسطس ١٩٣٤ فلسفة برجسون، ص ٥٥ وما بعدها.

(٣٧) راجع مقالات «البراجمتزم أو الفلسفة العملية»، المجلة الجديدة، سبتمبر ١٩٣٤ ص ٤٧ وما بعدها، و«نظريات العقل»، المجلة الجديدة يوليو ١٩٣٥ ص ٥٨ وما بعدها.

فهو يخصص أكثر من أربع مقالات للبحث عن دور الفلسفة فى العصر الحديث، وعن تبرير لوجودها، ويرى أن العلم نفسه فى حاجة ماسة إليها، بل إنها علم العلوم، «من خلاصة الآراء فى الفلسفة نفهم أن معناها تردد بين أن تكون علم العلوم، أو علم القوانين العقلية المطلقة للفكر والوجود، أو علم النفس الإنسانية، فتتميز عن العلم إذن بدراستها النفسية ومن هنا كان علم النفس، وبفكرة الشمول والتوحيد بين الأشياء ومن هنا نشأت الميتافيزيقا.. حقا إن فى العلم نورا ومنافع للعالم، ولكن كل هذا لا يقنع العقل، بل يبقى متطلعا صوب أسئلة أخرى تحيره وتغريه بالبحث، وهذه الأسئلة التى تنبع من صميم النفس هى التى تكفل وسوف تكفل بقاء الميتافيزيقا. بل إن العلم نفسه ظاهرة حقيقة بالبحث والتأمل، كيف ينشأ العلم، وما هى دواعيه وأغراضه، وكيف تقرر له المناهج المختلفة، كل ذلك يتطلب علما يبحث العلم من نواحيه المختلفة، ثم إنه لا يكفى أن نعرف الظاهرات ونربطها بمختلف القوانين، فهناك مسألة لا تقل عن ذلك فى أهميتها، وأحقيتها بالمعرفة، وهى ما قيمة هذه المعرفة؟ إننا لا نعرف شيئًا ولا نستنتج أمرا إلا عن طريق الفكر، فهل تكون معرفتنا مطابقة للواقع والحق أم أنها أوهام من صنعنا نحن؟ بل أين الدليل على أنه يوجد حق واقع وتصور ذاتى لا يتجاوز أمره الفكر..؟.

الفلسفة رهن بهذه الأسئلة وهى باقية ما بقيت هذه الأسئلة، وما بقيت النفس التى توقظها[(٣٨)]».

ومما يدعو للدهشة فى عرضه لموقفه من الفلسفة والعلم. أنه يبدو فى هذه الفترة المبكرة من حياته أكثر حماسا فى الدفاع عن الفلسفة ودورها، مما أصبح عليه فى فترة متأخرة من حياته، سبق أن أشرنا إليها، استسلم فيها، وألقى السلاح، وعبر عن استسلامه للعلم بحجج سبق له أن عارضها فى هذه الفترة المبكرة، «نحن نقرأ كثيرا أن الفلسفة انتهت وانتهى زمانها، وأن العصر عصر العلم والاختراع والعمل ونحن لا نحب أن نشتبك مع أحد فى جدل لا خير فيه، وحسبنا أن نقول أن الفلسفة مثل

(٣٨) المجلة الجديدة، فبراير ١٩٣٥، ماذا تعنى الفلسفة ص ٤٠ ولمزيد من التفصيل راجع الجزء الأول من المقال وعنوانه الفلسفة عند الفلاسفة، بنفس المجلة، عدد يناير ١٩٣٥ ص ٩ وما بعدها، ومقال «السيكلوجية وطرقها القديمة والحديثة بنفس المجلة أيضا عدد مارس ١٩٣٥ ص ٣٦ وما بعدها ومقال من جزأين منشور بصحيفة الجهاد بعنوان معنى الفلسفة فى عددى ١٤، ٢١ أغسطس ١٩٣٤ ص ٧ وما بعدها.

القنون والعلوم ترجع لمصادر طبيعية فى النفس الانسانية لأن الإنسان كان دائما طالب علم وطالب فلسفة، وإنى أنفر من تسمية بعض العصور بالعصور الفلسفية، لأن الاختلافات بين فروع المعرفة شكلية، فى حين أن الجوهر واحد من حيث الموضوع والأصل النفسى وعليه فالفلسفة ستحيى بحياة الإنسان»[٣٩].

وتكشف هذه المقالات الفلسفية أخيرا عن حس دينى متفوق، فهو فيها يعتبر «الدين عنصرا جوهريا من عناصر الحياة الانسانية»[٤٠]، وهو يرى أن المفكرين ينقسمون فى تقدير الله ثلاثة مذاهب فمنهم من رآه بعين العقل والمنطق وهم جماعة الفلاسفة، ومنهم من عرض فكرته على المناهج العلمية مستعينا بالتجربة والاستقراء، ومنهم من بذل الجهد لبلوغ غايته بالقلب والشعور وهم طائفة المتصوفين[٤١]، وهو فى الوقت الذى يرد فيه موقف العقليين والمناطقة، وموقف التجريبيين وعلماء الاجتماع يبدو شديد التحمس لموقف الصوفية والذى ينص على أنه شديد القرب من فلسفة برجسون، وموقف الأخلاقيين، أما حديثه عن الصوفية الذين يعرفون الله بالقلب فبالغ الحماس، «وبهذا ينتهى تصور الله الذى وجدناه فى بعض المجتمعات قوة عامة غير محددة ولا شخصية إلى إله فردى شخصى حى ينفجر وحيه من قلب المتصوف العارف»[٤٢]. ويتحدث عن طريقهم فى الوصول إلى الله فيقول: «إن الله عندهم ليس فكرة بسيطة نبلغها بالمنطق، ولا هو فكرة مركبة يهدى إليها استقراء أحوال المجتمعات، ولكنه ماهية عليا نشعر بها فى أعماق نفوسنا، ونسعد بهذا الشعور بعد جهد جهيد فى التأمل والتسامى»[٤٣].

وفى الخلاصة التى ينهى بها نجيب مقاله عن «فكرة الله فى الفلسفة» نحس بحنين الكاتب إلى طريق الصوفية، لولا ما يخشاه من المجازفة بحياته كلها فى هذا الطريق المجهول: «إن البراهين العقلية تمهيد حسن ولفت قيم، ولكنها لا تبلغ بالإنسان درجة

---

(٣٩) جريدة الجهاد، عدد ١٠٦٤، ٢١ أغسطس ١٩٣٤، مقال «معنى الفلسفة» ص ٧.

(٤٠) المجلة الجديدة، يناير ١٩٣٦، «الله» ص ٤٣.

(٤١) المرجع السابق، ص ٤٣.

(٤٢) المجلة الجديدة، مارس ١٩٣٦، «فكرة الله فى الفلسفة» ص ٢٤.

(٤٣) المرجع السابق، ص ٢٣.

الاعتقـاد الحقيقى، وإنى لأجد نفسى بعـد الاطـلاع عليهـا حيث كنت من القلق والاضطراب، والرأى الصوفى يقف الإنسان حياله مكتوف اليدين لأنه حياة لا يشعر بها إلا من يحياها، وهى أعز من أن يجازف بها الإنسان، على أن الله موجود فى صميم القلب بمعنى آخر، إذ توجد عاطفة التدين فى النفس الانسانية، وهى شعور إنسانى جوهره السمو، ومظهره آيات التقديس والجلال التى نجدها فى النفس والطبيعة، وقد يغالى الاجتماعيون عندما يردون هذا الشعور إلى المجتمع كما قد يخدع الفـلاسفة عندما يتصورونه أفكارا مجردة قوامها المنطق»[٤٤].

ونكاد نستخلص من هذا الكـلام أن «نجيب» لا يؤمن بثنائيـة الجسد الهـابط والروح المتسامية ويقف عند هذا الحد، ولكن عالم الروح نفسه ينقسم مرة أخرى إلى عالمين هما عالم العقل، ثم عالم القلب الذى يمثل أسمى ما فى الانسان.

ولم يتحمس نجيب فى عرضه للبراهين المختلفة على وجـود الله بجانب حمـاسه لتجربة التصوف، إلا لبرهان آخر سماه البرهان الأخلاقى، وسر حماسه له أنه ينبع من القلب والشعور، وهى نفس المنابع التى تنبع منها تجربة الصوفية، «وأما البرهان الأخلاقى فيعتمد على وقائع خلقية وظاهرات نفسية، ومؤداه أن الشعور الأخلاقى، والتمييز بين الخير والشر، وحساسية الضمير تشير جميعها إلى وجود إله مشرع يفسر وجوده تلك المشاعر السامية التى تختلج فى الوجدان، والتى لا يمكن أن تصدر إلا عن مثله، وهو ليس برهانا بمعناه المنطقى، ولكنـه اعتقاد قلبى جـدير بـاحترام العقـل النظرى»[٤٥].

ويمتد اعتقاد نجيب فى الثنائية التى تنظر إلى الإنسان كجسد هابط وروح سامية إلى مقالاته التى تتحدث عن الشخصية الانسانية وقواها المدركة وعلاقتها بالآخرين، وفى مقال له عن الشخصية يقرر أن الشخصية تنقسم إلى قسمين:

١ - «الأنا الجسمانى».

---

(٤٤) المرجع السابق، ص ٣٤.

(٤٥) المجلة الجديدة، يناير سنة ١٩٣٦ «الله»، ص ٤٦.

٢ - الأنا الروحانى». ثم يعقب على هذه القسمة بقوله «الجسم والنفس هما مجمل الشخصيات الانسانية»[٤٦].

ويحاول أن يحدد طبيعة الشخصية للقارىء فيقول مجملا خلاصة مقاله: فالشخصية كما ترى عالم صغير ينطوى فيه عالم كبير، هو كل ما يحيط بنا من جسم ونفس ومجتمع»[٤٧]. ويكتفى فى حديثه عن العقل باستعراض نظريات الفلاسفة فى تحديد طبيعة العقل ودوره[٤٨]». ويهتم الكاتب بتحديد دور الشعور اهتماما كبيرا وفى مقال عنه، يتبنى فى نهايته رأى برجسون فى الشعور وأهميته، وهو رأى يضخم من دور الشعور إلى درجة كبيرة: «يظهر الشعور بظهور الحياة ويلازمها ملازمة الظل لأنه أساس العمل وبيده تدبير الأمور والبت فيها، ويقدر على ذلك قدرة تامة لحفظه للماضى وتقديره للمستقبل، ولذلك فهو يقوى وينتبه حين يظل الحى على حالة تتطلب التدبير والاختيار بين حلول كثيرة، ويضعف حين يستغنى عن الاختيار، ويقترب الفصل من العادة والآلية، ولما كان الاختيار مرادفا للحرية، فعمل الشعور يقوم على الحرية وبذلك يحكم الشعور الحرية فى المادة، وعليه فصفات وظيفة الشعور هى ذاكرة وتقدير للمستقبل واختيار وحرية»[٤٩].

ويحاول نجيب فى مقالين[٥٠] تحديد علاقة الحب وطبيعتها، وهو فى محاولته هذه يكشف عن كون هذه العلاقة بالنسبة له غابة كثيفة لا يستطيع التوغل فيها، فيلجأ إلى وصفها بألفاظ غامضة شاعرية «الحب هو تلك النسخة الحية التى تشيع فى جميع الكائنات الحية تبصرها فى تآلف الخلايا، وتجاذب الأطيار، وتزاوج الإنسان وقد يكون من الحكمة - إذا رغبنا أن نذكى احساسنا به أو نسمو بعواطفنا فيه - أن نقصد جماعة الشعراء نصغى لأناشيدهم، وقد وهبهم الله من طاقة الإحساس بهذه العاطفة وغيرها ما يبلغهم مناهم فى تصوير العواطف العميقة حيث يقف العقل حائرا

---

(٤٦) المجلة الجديدة، ديسمبر ١٩٣٤، ص ٧٧.

(٤٧) المرجع السابق، ص ٨٩.

(٤٨) المجلة الجديدة، يوليو ١٩٣٥، نظريات العقل، ص ٥٨ وما بعدها.

(٤٩) المجلة الجديدة، يونيو ١٩٣٥، الشعور، ص ٢٦.

(٥٠) المجلة الجديدة، مارس ١٩٣٤، الحب والغريزة الجنسية ص ٤٠، وما بعدها، ونفس المجلة، أكتوبر ١٩٣٤، فلسفة الحب، ص ٧٩.

مترددا»[٥١]. وحين يقول المؤلف كلاما واضحا ومفهوما نفهم منه أن الحب أنواع، أسماها وأرفعها حب الله ثم حب الملائكة ثم حب الانسان فالحيوان، «وإذا خلصت نفسك من جراثيم الفساد خلصت للحب الكامل وخلص الحب للكمال والخير»[٥٢]، وأن الحب الذى تختاره الشخصية هو مفتاح فهمنا لهذه الشخصية وسرها، «ولعل نوع الحب الذى يمنحه قلب الشخص يدل أقوى الدلالة على نفسيته وأسلوبه فى الحياة، ويكشف عن شخصيته وما فيها من قوة وضعف وسمو وانحطاط. فالحب على هذا مفتاح سحرى نستطيع - مع التأمل وحسن الفهم - أن نلج به مغلق النفوس»[٥٣].

وقد حاول نجيب طوال الفترة الأولى من حياته الأدبية أن يظل مكرسا حياته للبحث عن الخير والجمال فى مجال الفلسفة والأدب، بعيدا عن ممارسة السياسة العملية التى لا تتصل بالفكر اتصالا مباشرا، ولكنها تتصل بحاجات الانسان المادية، كان وفديا متعاطفا مع الوفد فكريا ولكنه لا يمارس السياسة العملية، ولكنه يفاجئنا فى عام ١٩٤٣، وأثناء الحرب العالمية الثانية، بثلاث مقالات كتبها تأييدا لحزب الوفد وبعض زعمائه، وهى تجربة لم تتكرر فى حياته فى هذه الفترة وما بعدها حتى نكسة ١٩٦٧، التى أحدثت زلزالا فى نفوس الجميع، وغيرت الكثير من المواقف. ويحار الانسان فى فهم الدافع الذى دفع نجيب محفوظ إلى كتابة هذه المقالات، خاصة وهى تتحدث عن وزارة الوفد التى فرضتها دبابات الانجليز بعد حادث ٤ فبراير المشهور، والذى أثر على المصريين جميعا ومنهم الوفديون. هل تعبر هذه المقالات عن يأس كامل من الحياة الأدبية والفكرية خاصة وقد تعذر نشر الأعمال الأدبية الجادة أثناء الحرب العالمية مما دفع أديبنا لمحاولة تجربة طريق آخر؟، مهما يكن دافع هذا العمل فإن تجربة نجيب فى هذا المقال تبدو عارضة ومؤقتة ولم تستمر إلا عدة أسابيع، عاد بعدها إلى طريقه المألوف والشاق.

وتكشف إحدى المقالات عن إعجاب لا حد له بنجيب الهلالى وزير المعارف فى ذلك الوقت. وهو إعجاب يكاد يقترب كثيرا من النفاق: «ينبغى أن نعد نجيب الهلالى

---

(٥١) المجلة الجديدة، أكتوبر ١٩٣٤، فلسفة الحب، ص ٧٩.

(٥٢) نفس المرجع ص ٨٠.

(٥٣) نفس المرجع، ص ٨١.

أكبر بناء للديموقراطية الحقة فى مصر، وإخاله يعرف وظيفتـه تمام المعـرفة، ويـدرك خطورة رسالته كل الإدراك، ثم إنه موهـوب بالكفـاءة العبقريـة التى تؤهله لتنور الطريق السوى وسط الأشواك والمتاعب والظلمات، ولا عجب فإنه يروم النهوض بشعب كاد أن يتهالك تحت ثقل الآلاف من أعوام الظلم.. طالما ألهبت ظهره سياط المستعبدين العتاة.. لقد قرأت تقرير الوزير عن تعليم الشعب فنزل على قلبى بردا وسلاما، ورفعنى إلى سماء مثله العليا، وأورى فى قلبى جذوة الحماس والفضيلة، وأرانى على ضوئه الشعب الناهض كما يريده الوزير الخطير، لا كـما صنعته إرادة الـظلم والطغيان»[٥٤].

وفى المقالة الثانية يمدح بنفس الأسلوب نجيب الهلالى مرة ثانية، وعبد الحميـد عبد الحق، وعبد الواحد الوكيل، ويدافع عن حق الحكومة فى التدخل فى الاقتصاد لأنه يرى فى ذلك الضمان الوحيد للحرية الفردية؛ «والظاهر أنه يوجد بين الحرية الفردية الانسانية والحرية الاقتصادية تناسب عكسى، ألا ترى أن الحد من الحرية الاقتصادية كفيل بحماية الفرد من الفقر والجوع.. وفى ذلك جميعه ضمان لحرية الفرد الحقيقية، أو على الحق الذى لاريب فيه، إن الحرية لا يمكن أن تعيش فى ظل تهديد الفاقة والجوع[٥٥]».

أما المقالة الثالثة فتبدو أكـثر أهمية لأنـه يهاجم فيهـا الشيوعيـة بعنف رافضا ديكتاتوريتها، واعتمادها على الثورة والعنف معلنا أن الاشتراكية التى يريدها لابد أن تتحقق بأسلوب الاصلاح النيابى، وبلا عنف، وبتعبير آخر فهـو يطلب اشتـراكية تتحقق مع الحرية الكاملة وتتم بـالحوار والاقنـاع؛ «ينبغى أن يفرق الكتـاب بين ديكتاتورية الشيوعية، والاشتراكية الديمقراطية، فالشيوعية لتوسلها، بالثورة تحمى نفسها بالديكتاتـورية، ولا تسمـح بالـوجود إلا لحـزب واحد ورأى واحـد وتمحو ما يخالفها من الأحزاب والآراء، فيرسف الفكر فى دولتها بالأغلال، أما الاشتراكية فلا تعرف الثورة ولا الديكتاتورية[٥٦]».

---

(٥٤) جريدة «الأيام» العدد ٩٢، السنة الثانية، ٧ ديسمبر ١٩٤٣، باب قرأت، ص ١١.

(٥٥) جريدة «الأيام»، العدد ٩٥، السنة الثانية، ٤ يناير ١٩٤٤، باب قرأت، ص ٩.

(٥٦) الأيام، السنة الثانية، عدد ٩، نوفمبر ١٩٤٣، باب قرأت، ص ٨.

وليس غريبا بعد ذلك أن يظل الوفد أقرب إلى ميول نجيب محفوظ من أى حزب أو تنظيم آخر قبل الثورة، رغم إدراكه لأخطائه، وليس غريبا أنه عندما يسأل لماذا لا يصور شخصيات إيجابية إلا بصورة مسطحة؟ يجيب بأنه لم يكن يراها فى الواقع المصرى، وأن تنظيما لم يتبن اشتراكية كما يريدها ويتصورها، ولو وجد مثل هذا التنظيم لانضم إليه شخصيا؛ «والاشتراكية مذهب اجتماعى حديث العهد بمصر، ولم يهيأ له بعد حزب ينافح عن مبادئه ولكنه يضطرم فى أفئدة كثير من الشبان[(٥٧)]».

٣

إلى جانب المقالات السابقة التى كتبها نجيب محفوظ والتى يدور معظمها فى مجالى الفلسفة وعلم النفس كتب نجيب محفوظ مجموعة أخرى من المقالات تدور فى مجالى الفن والأدب. والواقع أن ما كتبه نجيب محفوظ فى هذين المجالين يتدرج فى تصاعد مستمر من الضعف والحيادية فى العرض إلى القوة والعمق، يبدأ حديث نجيب محفوظ فى مجالى الفن والأدب من ملاحظات هامشية وردت فى مقالات أخرى، إلى مقالات يعرض فيها لأعمال مترجمة ربما استمدها من الكتاب الانجليزى الذى اعتمد عليه كثيرا فى قراءة ملخصات لهذه الأعمال[(٥٨)]، ثم تحول إلى عرض مشاكل أدبية بشكل تاريخى وموسوعى لينتهى إلى مقالات يعرض فيها رأيه الخاص فى موضوعات تمس الأدب العربى الحديث.

والملاحظة العامة على مستوى هذه الكتابات أنها تبدأ من مستوى سطحى خطابى لتتحول إلى العرض الحيادى لتنتهى إلى مستوى أكثر نضجا وأشد عمقا، والسمعة الفكرية العامة التى تسيطر على أفكار كاتبها - حين يبدى رأيه - هى سمة الميل إلى المحافظة ومحاكمة الأدباء أخلاقيا أكثر من محاكمتهم فنيا ثم اعتبار عالم الأدب والفن عالما سماويا يجب أن يظل بعيدا عن العالم المادى الأرضى الدنس.

حين يحاول نجيب محفوظ تعريف العبقرية يكتفى بتعميم عن سموها وحاجتها إلى

---

(٥٧) نفس المرجع، نفس الصفحة.

(٥٨) سنعرض لأهمية هذا الكتاب وتأثيره على نجيب محفوظ فيما بعد.

الحرية المطلقة؛ «العبقرية قوة سامية تتسم بالخلق والابداع، ولا يعنى هذا أنها لا تعرف القوانين، ولكن قانونها مستمد من ذاتها[٥٩]».

ويعرف الفن بنفس الأسلوب تقريبا فيقول؛ «تستطيع أن تقول بوجه عام أن الفن هو التعبير عن العاطفة، وهو تعريف واف من حيث أنه لا يميل إلى مذهب من مذاهب الفن خاصة، ولا يجنح إلى فلسفة من فلسفاته دون غيرها[٦٠]».

فإذا حاول تحديد وظيفة الفن غمرنا فى ألفاظ السمو والنور، «إن وظيفة الفن أن يسمو بالانسان إلى سماوات الجمال، وأن يلتقى بوجدان الفرد مع وجدان الجماعة الانسانية فى شعور واحد، وأن يسلك شخصية الانسان فى وحدة عامة تضم إليها أعماق الأرض وطبقات السماء، وهو لن يؤدى مهمته أكمل الأداء ما لم يؤاخ بين نفسه وبين العلم والفلسفة»[٦١].

ويرجع أديبنا شذوذ طبع الفنانين أو ما يبدو عليهم من شذوذ إلى كونهم غرباء عنا، يعيشون فى عالم غير عالمنا، «شاع بين الناس أن الفنانين يمارسون الشذوذ كأنه أصل من أصول الفن، وليس بالفنانين من شىء إلا تغلب ملكة الخيال عليهم مما يحصرهم فى عالم غير هذا العالم الذى نعيش فيه، ويجعل منهم غرباء عنا، كما يجعل منا غرباء عنهم»[٦٢].

ويبدو ذوق نجيب فى تذوق الغناء والموسيقى أقرب إلى الذوق المحافظ فهو يجعل «أم كلثوم» فى سماء لا يرقى إليها أحد، وكل مطربة مثل أسمهان أو ليلى مراد بالقياس إليها تراب يريد أن يقارن نفسه بالسماء «وما من جحود مثل أن تقارن أى صوت من الأصوات المصرية المعاصرة بهذا الصوت المتعالى، فقل فى غناء أسمهان وليلى مراد ونور الهدى ما تشاء إلا أن تقارنه بصوت أم كلثوم، فتضره من حيث أردت أن تنفعه وتهينه من حيث أردت أن تكرمه، وتمرغه فى التراب وقد أردت أن تسمو به إلى السماء[٦٣]».

---

(٥٩) الأيام، ٣٠ نوفمبر ١٩٤٣، باب قرأت، ص ٨.

(٦٠) المجلة الجديدة، أغسطس ١٩٣٦، الفن والثقافة، ص ٤٦.

(٦١) المرجع السابق، ص ٤٨.

(٦٢) السياسة، سنة ١١، عدد ٣١٢٥، ٢٨ مايو ١٩٣٣، الشخص الاجتماعى، ص ٣.

(٦٣) الأيام، السنة الثانية، عدد ٩٣٢، ٢١ ديسمبر ١٩٤٣، ص ٧.

أما الموسيقيون المعاصرون له فى تلك الفترة فزعيمهم دون منازع «زكريا أحمد»، لأنه خالق ومبدع وأصيل، أما عبد الوهاب فمقتبس، «والفن لا يقاس بالقدم أو الحداثة، ولكن بالجمال الذى يحلق فوق معايير الزمن»[٦٤].

أما حديثه عن الكتاب الأوربيين وعرضه لأعمالهم، فهو لا يقدم فيه تقييما فنيا لأعمالهم، ولكنه يعرض للأعمال ملخصا أحداثها بدقة ثم يحاكم تاريخ حياة الكاتب أخلاقيا. معتمدا فى حكمه على أساسين، الأساس الأول مدى إخلاص الكاتب لفنه، والأساس الثانى مدى إيمانه، وهو يبدأ حديثه فى هذا المجال بالحديث عن الكاتب الروسى تشيخوف فيعرض لحياته فى مجلة «السياسة الأسبوعية»، ويقسم حياته إلى فترتين، كانت الأولى جحيم الكاتب لأنه لم يكن متفرغا لفنه، وفاقدا فيها لايمانه، أما الفترة الثانية فكانت جنته، لأنه تفرغ للفن، وعاد إليه نوع ما من الايمان.

وفى الفترة الأولى يتحدث نجيب محفوظ عن حياة تشيخوف فى «أسرة فقيرة تافهة» فقد كان جده عبدا اشترى حريته، أما والده «فترقى من كاتب حقير إلى صاحب حانوت». وكان تشيخوف يعمل وهو طبيب لانقاذ أسرته، ومن هنا كان جحيمه، «وأنت تعلم ما يعانيه الكاتب إذا كان دافعه إلى الكتابة التكسب وسد العوز، لا الألهام والحب، ثم إنه يعيش فى حى «حقير» تختلط فيه ضوضاء الأطفال بصراخ الفتيان، مثل هذه الحياة أقرب إلى الفناء والعدم، لأننا لا نتذوق جمال الوجود ونحس بالحياة، إلا فى الساعات التى نقف فيها قليلا لنتملى ونتسلى وكان يعلم أن أدبه غثا(؟) وحاول أن يكتب كما يريد ويتمنى، ولكن لم يلق تشجيعا ما».

وطبيعى أن يزداد جحيمه فى هذه الفترة من حياته بسبب فقده للإيمان، «ومن الحق علينا أن نتكلم عن إيمانه، فإن إيمان الرجل أو عدمه أدق مقياس يزن أعماله وتصرفاته.

وتشيكوف يقول صراحة أنه فقد الإيمان برب الكنيسة وهو صغير، وطال عهده بهذه الحرية الدينية وبقى يلهو ويعبث»[٦٥].

---

(٦٤) نفس المرجع والصفحة.

(٦٥) مقتطفات من مقال نجيب محفوظ، أنطون تشيكوف، الأديب الروسى، السياسة الاسبوعية، عدد ٣١٠٧، ٨ مايو ١٩٣٣، ص ٣

أما فترة النعيم فى حياة «تشيكوف»، فى رأى نجيب محفوظ، فهى الفترة التى طرح فيها «الأمور التافهة فى الحياة والمشكلات الانسانية»، وعاش خالصا لوجه الفن، شاهدا نزيها فقط، ليس حرا، ولا محافظا، ولا مصلحا ولكن فنان فقط»[٦٦] وطبيعى أن يعود إليه فى هذه الفترة نوع ما من الايمان لا يكتمل النعيم بغيره، «وفى النهاية اهتدى الأديب إلى الايمان، وكان إيمانه بالانسان»[٦٧].

وكتب نجيب مقالة ثانية عرض فيها ملخصا لمسرحية الخال فانيا لتشيكوف، وقدم لها بمقدمة عن حياته تحدث فيها عن مرحلتى هذه الحياة، وكرر أنه فى المرحلة الأولى؛ «لم يكن ينظر إلى فنه نظرة فنان ولكن نظرة تاجر متكسب» أما فى المرحلة الثانية فأصبح أديبا من أكبر أدباء الروس فى القرن التاسع عشر، أما الصفة الفنية الوحيدة التى وصف بها المسرحية فهى «أنها من رواياته المسرحية الناجحة»[٦٨].

وفى التقديم الذى كتبه لتلخيصه مسرحية «عمد المجتمع» «لإبسن» يشيد به إشادة كبيرة، ويصف المسرحية بأنها «فى أسلوبها وغايتها آية بينة على أسلوب إبسن» وغاية إبسن كما اكتشفها نجيب محفوظ فى المسرحية هى النقد والإصلاح وتلخيصه للمسرحية يمثل عرضا مختصرا لأحداثها ولا يكشف عن نفاذ لدلالتها أو فنيتها، وحين يعلق نادرا جدا يكتفى فى تعليقه بضرب الأمثال كقوله، «أمام ذلك يئن القنصل من الألم، وقد قضى على حاضره ومستقبله، وغاض كل أمل له فى الحياة، فمن هنا ترى أن المكر السىء سيحيق بأهله»[٦٩].

وفى مقاله عن موليير لايصفه فنيا إلا بجملة واحدة وهى، «كان أكبر مصور لأخلاق الناس فى عصره»[٧٠]. وأهم ما عنى بعرضه نجيب محفوظ من الأعمال الأدبية الأوربية، هو عرضه لاحدى مسرحيات «برناردشو» التى سماها «الرجوع إلى ميتوزيلا»، وهو عرض مطول، نشر على حلقتين فى مجلة المعرفة، ولا ترجع أهمية

---

(٦٦)، (٦٧) مقتطفات من مقال نجيب محفوظ، أنطون تشيكوف، الأديب الروسى، السياسة الاسبوعية، عدد ٣١٠٧، ٨ مايو ١٩٣٣، ص ٣

(٦٨) مجلة المعرفة، السنة الثالثة، يونيو ١٩٢٣، ص ٢٢٢.

(٦٩) مجلة المعرفة، السنة الثالثة، يوليو وأغسطس ١٩٣٣، ص ٣٤٤-٣٤٥.

(٧٠) السياسة، عدد ٣٢٣٩، ٨ أكتوبر ١٩٣٣، ص ٣.

العرض لقدرة نجيب على التذوق الفنى للمسرحية، بقدر ما ترجع إلى بعض ما قدمه الأديب فى مقدمته لها، مما يعيد إلى ذاكرتنا بعض أعماله الروائية، فهو يعرض لموضوع المسرحية بصورة تعيد إلى ذاكرتنا موضوع رواية أولاد حارتنا، يصف نجيب غاية برناردشو من تأليف المسرحية فيقول؛ «والمؤلف يرمى إلى تأريخ التطور الخالق فبدأ بقصة آدم وحواء، واستغل تلك الأمنية الابدية «حجر الفلاسفة» الذى يغلب الانسان على غائلة الموت، والقصة فوق ذلك معرض تمثل فيه نقائص الحياة المتمدينة، وخاصة الجانب السياسى منها».

وفى حوار بين آدم وحواء نجد أنفسنا فى جو رواية «الشحاذ» يقول آدم لحواء «صه يا امرأة.. إن الأمل شرير والسعادة شريرة.. اليقين هو السعادة». وفى مقدمته للمسرحية نلتقى بكثير من الأفكار التى نلمح صداها فى روايات نجيب الأخرى»، إلى جانب الروايتين اللتين سبقت الاشارة إليهما[٧١].

أما المقالات التى كتبها نجيب محفوظ عن الأدب العربى الحديث فيبدو فيها أكثر جرأة وحسما ونضوجا، وأهم هذه المقالات مقالتان؛ الأولى منها بعنوان «ثلاثة من أدبائنا، وفيها يحاول تقييم وتحديد دور ثلاثة من كبار الأدباء الذين أثروا على الأدب وعليه شخصيا أبلغ الأثر، وهم العقاد، وطه حسين، وسلامة موسى ولا يمكن للقارئ أن يفهم الأحكام التى حكم بها الكاتب على أدبائنا الثلاثة، ولا أن يقبل غرابتها إلا على ضوء موقفه من تقسيم الإنسان إلى جسد ونفس، وتقسيم النفس إلى عقل وروح، واعتباره أن الكمال الإنسانى يتحقق بالترفع عن ملذات الحياة الدنيا، والعمل فى كل مجال بروح الصوفى.

وفى بداية المقال، يشيد نجيب بدور الأدباء الثلاثة الذين يغذون الأدب بنفثات أرواحهم السامية ويقول أنه تأثر بهم تأثرا كبيرا، ثم يضع العقاد على رأس الأدباء الثلاثة لأنه أديب الفطرة والبداهة، وصاحب الموهبة الذى ينفذ إلى ماهيات الحقائق وهى مرتبة من الكمال لا يصل إليها إلا الصوفى، وهو يسمو بالأدب إلى ذروة من الكمال والتبجيل لأن ملكته ملكة صوفى، وأخيرا لأنه بلا مذهب، والمذهبية فى الأدب

---

(٧١) المعرفة، السنة الثالثة، عدد ٦، أبريل ومايو ١٩٣٤، الرجوع إلى ميتوزيلا. ص ٥٩٢ وما بعدها.

نوع من التقليد، ولذلك كله فهو يمثل روح النهضة الأدبية! «والعقاد رجل البداهة، ونقصد بذلك تلك الموهبة الطبيعية التى تنفذ إلى الحقائق فتعرف ماهياتها، وهى درجة من الكمال يبلغها الصوفى بالإجتهاد، ويحوزها الفنان بفطرته وطبعه، وإذا أردت أن تتحقق مما أقول فاقرأ شعر العقاد، والعقاد فى نظرنا شاعر فنان قبل كل شىء. وميزة العقاد أنه بلا مذهب. والمذهبية فى الأدب نوع من التقليد. والعقاد يسمو بالأدب إلى الذروة من الكمال والتبجيل، وهذا طبيعى لأن ملكته ملكة المتصوف، وكيف تطلب من المتصوف ألا يبجل معبوده الذى يوحى إليه بأسرار الغيب».

ويضع نجيب محفوظ طه حسين فى المرتبة الثانية لأن أدبه أدب العقل، «طه حسين رجل الذكاء، وهو يظهر فى مكانين من مكاناته، البساطة والسخرية،... والذكاء يؤدى إلى الشك وقد كان الشك أساس البحث عند طه حسين، ذلك البحث القيم الذى صار أنموذجا للمفكرين».

أما سلامة موسى فيبدو أن نجيب محفوظ يضعه فى المرتبة الثالثة، لأن تفكيره عملى، مشغول بمشاكل الحياة لا الفكر، أهم شاغل له هو الإصلاح الاجتماعى، وهو يجعل الأدب وسيلة لا غاية ويختم المقال بوضع كل أديب منهم فى موضعه، «فإذا أردنا التقسيم والتحليل، فيحق لنا أن نقول أن العقاد هو روح النهضة الادبية وطه حسين عقلها، وسلامة موسى إرادتها[٧٢]». وقد نختلف كل الإختلاف مع تقييم نجيب محفوظ لأدبائنا الثلاثة غير أننا نسلم بأن أحكامه لها منطقها الخاص النابع من موقفه الفكرى.

أما المقالة الثانية التى تعرض فيها نجيب محفوظ للأدب العربى الحديث، فتعد أهم مقالاته الادبية التى كتبها فى هذه الفترة على الإطلاق وأكثرها نضجا، وهو يرد فيها على مهاجمة العقاد للقصة باعتبارها تمثل فنا أدنى درجة من غيرها من الفنون ويكشف رد نجيب محفوظ على العقاد، الذى يحتل مكانة كبيرة فى نفسه، عن اختيار نجيب محفوظ للقصة رسالة حياة، وعن حماسه الكبير لها، كما يكشف نضجة ووعيه، خاصة والمقالة كتبت فى وقت متأخر نسبيا، وبعد معاناة طويلة لنجيب محفوظ فى كتابة

---

(٧٢) يراجع فى كل المقتطفات السابقة مقال «ثلاثة من أدبائنا» المجلة الجديدة فبراير ١٩٣٤ ص٦٥-٦٦.

الرواية، وهو فى بداية المقال يجمل الأسس التى هاجم العقاد على أساسها القصة فى أساسين، قلة المحصول مع كثرة الأداة، وثانيا الطبقة التى تروج بينها القصة؛ «قال العقاد لصاحبه. وهو يحاوره: «إننى أعتمد فى ترتيب الآداب على مقياسين يغنيانى عن مقاييس أخرى، وهى الأداة بالقياس إلى المحصول، ثم الطبقة التى يشيع بينها كل فن من الفنون. ما أقل الأداة وأكثر المحصول الذى يعطيكه بيت كهذا البيت»:

وتلفتت عينى فمذ بعدت عنى الطلول تلفت القلب

إلى أن قال: «أما مقياس الطبقة فلا خلاف فى منزلة الطبقة التى تروج بينها القصة دون غيرها من الفنون الخ».

ويعمد نجيب فى البداية إلى الهجوم بصورة عامة على الأسس التى اعتمد عليها العقاد فى هجومه على القصة، فيقرر أن ترتيب أفضلية للفنون نابعة من أداة كل فن هو إدعاء سلبى لا جدوى منه، «فالفن أيا كان لونه، وأيا كانت أداته. تعبير عن الحياة الانساينة، فهدفه واحد وإن اختلفت كيفية التعبير تبعا لإختلاف الأداة، وكل فن فى ميدانه السيد الذى لايبارى، ففى عالم اللون، والتصوير سيد لا يعلى عليه وفى دنيا الأصوات الموسيقى سيد لا يدانى وهكذا، فالفنون جميعا تتفق فى الغاية وتتساوى فى السيادة كل بحسب مجاله، وهى فى مجموعها تكون دنيا الأفراح والمسرات والحرية، حيث يعيش أبناؤها على وفاق ومحبة وتعاون».

وإذا كان من حق أحد أن يفاضل بين فن الرواية وغيرها من الفنون الادبية فمثل هذه المفاضلة ليست من حق العقاد الذى يعترف بأنه يكرهها ولا يفضل قراءتها وإذا كنت لا تقرأ شيئا وتجهله، فلا يمكنك أن تحكم عليه حكما نزيها، بل سيصبح حكمك حكم مزاج وهوى.

وبعد التشكيك فى قدرة العقاد على المفاضلة بين الفنون الادبية، وفى منطقية مثل هذه المفاضلة وجدواها، يناقش نجيب الأسس التى اعتمد عليها العقاد فى هذه المفاضلة وأولها مقياس كثرة الاداة وقلة المحصول، فيعجب نجيب من هذا الفصل الغريب بين الأداة والمحصول اللذين لا ينبغى ولا يجوز الفصل بينهما فى الرواية أو غيرها من فنون الادب، ثم من الذى يعد التفاصيل فى القصة زيادة فى الاداة، والقصة

ليست «مغزى يمكن تلخيصه فى بيت من الشعر ولكنها صورة من الحياة كل فصل منها يمثل جزءا من الصورة العامة، وكل عبارة تعين على رسم جزء من هذا الجو. ثم إن التفاصيل فى القصة تعبر عن روح العصر، لأنها جاءت نتيجة للتطور العلمى العام، فالعلم هو الذى وجه الانتباه للأجزاء والتفاصيل بعد أن ركزته الفلسفة طويلا فى الكليات.

أما المقياس الثانى، وهو مقياس الطبقة، وانتشار القصة فى طبقة لا يتنازل إليها الشعر، فهو فى رأى نجيب محفوظ مقياس لادلالة له، فالموسيقى تنتشر فى جميع الطبقات حتى بين الاميين، ثم ما هى القصة المنتشرة حقا؟ أليست هى قصة الجريمة والمخاطرة والغرام المبتذل؟ وكل أولئك ليس من القصة الفنية فى شىء. ونجيب محفوظ لا ينكر أن القصة أكثر انتشارا من الشعر ولكن لأسباب أخرى جعلت لها السيادة المطلقة على جميع الفنون الجميلة، ومنها أنها الفن المعبر عن روح العصر، لقد ساد الشعر فى عصور الفطرة والاساطير، أما هذا العصر عصر العلم والصناعة والحقائق، فيحتاج حتما لفن جديد، يوفق بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال» هذا إلى مرونة فن القصة واتساعها لجميع الأغراض مما يجعلها أداة صالحة للتعبير عن الحياة الانسانية فى أشمل معانيها مما يجعلها بحق «أبرع فنون الأدب التى خلقها خيال الإنسان المبدع خلال العصور»[٧٣].

وهكذا تحول نجيب محفوظ ليصبح مدافعا واعيا وذكيا عن الرواية، وفى مواجهة العقاد الذى اعتبره من قبل رائد النهضة الأدبية وروحها.

٤

المفكر المثالى الذى يعتقد بأن الكائن البشرى ذو طبيعتين متناقضتين متعاديتين إحداهما حيوانية جسدية هابطة ومدانة، والاخرى روحية سامية، علوية، وصاعدة وتسجن الاولى منهما الثانية فى سجن الغريزة والضرورة والحاجات المادية، محكوم عليه بأن يرى البشر ويرى نفسه فى صور مغرقة فى التشاؤم والسوداوية.

(٧٣) عرض الأفكار والمقتطفات مستمدة من مقال «القصة عند العقاد» الرسالة عدد ٦٣٤، ٢٧ أغسطس ١٩٤٥ ص ٩٥٢ - ٩٥٤.

وإذا كانت الغالبية العظمى من البشر على طول التاريخ تبدو مشغولة بحاجات الجسد، من طعام وشراب، ولباس وجنس، فـإن كاتبنـا نجيب محفوظ يـراهم وهم يتخبطون فى سجن الضرورة، مثقلون بالقيود، ضائعون عميان لا يرون الـطريق، مستسلمون بغباء إلى سجن غرائزهم، يفزعون من النور، بل ويحاربونه اختاروا الظلام وألفوه وكأنهم لا يريدون عنه بديلا، وكلما اشتدت حاجات الإنسان المادية وغرائزه وتعاظم ضغطها عليه، وتركز طموحه حولها وحول ذاته، كلما أمعن إيغالا فى «قلب الليل».

والغالبية العظمى من البشر لذلك يعيشون مقهورين، بل أسوأ من المقهورين، بل إن صفة القهر تبدو عظيمة بالقياس إلى حياتهم، لأن صفـة القهر تتضمن نـزوعا للتخلص، وإحساسا بالكرامة، والأصح أن نصف غالبية البشر فى عالم نجيب محفوظ بأنهم مسحوقون أذلاء، ومهانون، قد يختلف سبب القهر فيكون مرة قدرا ميتافيزيقيا عاتيا، وقد يكون مرة أخرى الموت الفجائى والعبثى، أو المصادفة العمياء وقد يتمثل فى أسباب اجتماعية كالأب أو السُلطة. ولكن صورة البشر تبقى إنسان نجيب محفوظ كائنا مسحوقا بشعا ومنفرا. وإذا كان كاتب كهيمنجواى يقول على لسان الصيـاد الشيخ فى «الشيخ والبحر» «الإنسان يمكن تدميره ولكن لا يمكن هزيمته[٧٤]» فـإن أغلب البشر فى عالم نجيب محفوظ مهزومون ومدمرون من البدايـة، يحملون بذور تدميرهم داخل نفوسهم بل إنهم يسعون سعيا إلى مأساتهم، ويرفضون أن تمتد إليهم يد بالخلاص، بل إنهم قد يقطعون هذه اليد التى تمتد إليهم، ويصبحون أشبه «بالكلاب» التى تتقاتل على جيفة ثم يتحولون إلى كائنات أشبة بالخرقة البالية التى يحسن طرحها والتخلص منها. لا يستحقون شفقة من أحد ولا رثاء، لا نبل فيهم ولا إرادة، لا قدرة لهم على المقاومة ولا رغبة لهم فيها.

والطريق الوحيد للخلاص الذى تطرحه رؤية نجيب محفوظ، وهو طريق القلة الناجية من البشر، هو محاولة قهر الجانب المادى الحيوانى الغريزى فى الانسان، والذى لاينتهى به إلا إلى الكارثة، ليس حتما أن تصل هذه القلة الناجية إلى غايتها، قد تتشابه أمامها الدروب، وقد تضل «الطريق» وقـد «تشحذ» وتستجـديها ولاتجـدها،

---

(٧٤) The ald Man and the sea, E.. Hemingway London, ,1968 P. 96.

وتسير فى طريق الآلام وعلى الأشواك وقد لا تصل إلى هدفها أو قريبا منـه، وقد تقضى حياتها بحثا عن لحظة يقين لا تجدها ولكن لها على الأقل فضيلة المحـاولة، وطريقها هو الطريق الوحيد لتحقيق إنسانية الانسان ونبله، طريق موحش ومقفر وشديد البرودة، ولكن لا طريق سواه للوصول إلى الحرية والكرامة والسلام.

ويتحدد على ضوء هذه الرؤية تصور نجيب محفوظ للإنسان، ودوافعه للفعل ثم حكمه وتقييمه لهذا الفعل، كما يتحدد على ضوئه أيضا جحيم نجيب محفوظ وجنته.

فالغالبية العظمى من البشر الذين يعيشون أسرى لغرائزهم وحاجاتهم المـادية، يعيشون فى الجحيم، لا يحمل لهم نجيب تعاطفا، ولا يرى لهم أملا، ولا طريق لهم عنده سوى طريق الهاوية التى يتردون فيها فى النهاية، وكلما زاد عنف هذه الحاجات المادية، وعنف المطالبة بها إلحاحا على الفرد، واشتدت أنانيته، كلما ازدادت خيوط الشبكة إحكاما حوله، وازداد إيغالا فى قلب الظلام، وترديا فى طريق الندامـة واللاعـودة، وحكمت عليه نزعة نجيب الأخلاقية بالدمار الذى لا دمار بعده.

أما إذا حاول الإنسان السيطرة على غرائزه وضبطها، والسمو عليها، فإنه يعد مـرشحا لجنـة نجيب محفـوظ، ومهيـأ للدخـول من البـاب الضيق الـذى لاتـدخـل منـه إلا القلة الناجية، والقلة الناجية لا تقف فى نفس المستوى، ولكنها مراتب ودرجات ويحتل أدنى هذه المراتب من يكتفى بضبط حاجاته المادية والسيطرة وعليها، ويليه فى المرتبة من يسمو بها ويعتنق مبدءا يعيش به وله، وتعلو مرتبة الإنسان حين يستطيع أن يضحى بكل حاجاته الغريزية والمادية فى سبيل المبدأ الذى يعتنقه، وبقدر كمال هذه التضحية تكون روعة الإنسان الذى يقوم بها، متمثلا فى دور الشهيد والأم التى يموت زوجها فتضحى بكل قطرة من دمها لتربية أبنائها. ويبدو طريق الصوفية من أروع الطرق وأنبلها، لأن التضحية فيه بحاجات الجسد كاملة ونهائية، ولا ترتبط تجربة الصوفى بأى عرض من أعراض الحياة الدنيا ولكنها تجربة روحية كاملة لخلاص روح الانسان.

والمبادئ التى يعتنقها الانسان يمكن أن تخضع بدورها للتقسيم إلى درجات ومراتب، وكلما أرتبطت هذه المبادئ بتحقيق غايات ماديـة وعملية، وقـاسها مصنفهـا عقليا بمقاييس الثواب والعقاب، واعتمد فى تحقيق هذه المبادىء على العنف كلما كانت هذه

المبادئ أدنى فى الدرجة والمنزلة، وكلما تخلصت المبادئ من الغايات المادية والعملية واتجهت إلى خلاص الانسان وسمو روحه، وابتعدت عن مقاييس الثواب والعقاب، وابتعد معتنقها عن السعى إلى تحقيقها بالعنف المادى المرتبط بالغرائز وبالحيوانية، كلما احتلت المبادئ مرتبة العقيدة وكانت منزلتها أسمى وأرفع.

وإذا طبقنا هذه المراتب على الأنشطة البشرية المختلفة فستحتل العقيدة الدينية أسمى المراتب وأرفعها لأنها لا ترتبط بالحاجات الدنيوية، وستحتل التجربة الصوفية قمة العقيدة الدينية، ويصبح النشاط الأدبى والفنى فى المرتبة التالية لأنه لا يتجه إلى تحقيق المطالب المادية، وتحتل المبادئ، المرتبطة بالتغير الاجتماعى مرتبة أدنى لأنها تتجه إلى تحقيق مطالب مادية، إلا إذا كان تحقيق هذه المطالب وسيلة لغاية هى دفع الانسان إلى السمو الروحى، ويقع النشاط السياسى والاقتصادى فى أدنى درجات السلم لارتباطه المباشر بالحاجات الانسانية المادية.

ومن هذا المنطلق يصبح رفض نجيب محفوظ للشيوعية مبررا من عدة زوايا، فهى أولا تقدم المادة على الفكر، وتقدم حاجات الإنسان المادية على حاجاته الروحية بل إنها تضحى وخاصة فى بداية تنفيذها بالحاجات الروحية فى سبيل الحاجات المادية ووسيلتها للإقناع والتطبيق هى العنف الثورى وليس الإقناع الفكرى، وهى لا تتعاطف مع الدين ولا تشجعه، وتلجأ إلى دكتاتورية الطبقة، بدلا من الاصلاح النيابى، وباختصار فهى تركز جهودها لتحقيق ما يراه نجيب محفوظ حاجات مادية متدنية مضحية فى سبيل ذلك بكثير مما يراه نجيب ضروريا لسمو الانسان وخلاص روحه. ويصبح غاية ما يمكن أن يقتنع به نجيب فى هذا المجال هو نوع من العدالة الاجتماعية تتحقق بالعلم والايمان، وفى ظل الحرية المطلقة، وبالاقناع العقلى الذى يتفق عليه كبار عقلاء الأمة ومفكريها. على أن يكون تحقيق هذه الاشتراكية وسيلة لوضع الانسان على طريق السمو والخلاص.

ولا أظن أننا فى حاجة إلى إثبات أن رؤية البشر على هذه الصورة تمثل رؤية مثالية وتقليدية وغير منصفة أيضا، وينبع عدم الإنصاف فيها من تقسيم الكائن البشرى قسمة محددة ومتعادية وواضحة المعالم إلى هذه الدرجة، وتقسيم البشر إلى نفس القسمة الواضحة المعالم، فالتفاعل بين الحاجات المادية والنفسية للبشر مستمر ومتداخل، وكل

إنسان يسعى لراحة جسده ونفسه على طول حياته، ولم يعد مقبولا تصور الانسان أسود أو أبيض على هذه الصورة، وإذا كانت هذه الصورة تبدو غير منصفة بالنسبة للرجل، فانها ستبدو بالنسبة للمرأة صورة ظالمة، لأن حياتها ستبدو لنجيب محفوظ أكثر إرتباطا بالغريزة والحاجات الجسدية، وأبعد عن الإنشغال بـالسمو والخـلاص الروحى.

ومثل هذه الرؤية لا تحمل أملا فى خلاص الإنسان ولا حلما بالخلاص، والأديب الذى يكتب بمثل هذه الرؤية لا ينتظر منه أن يعيد تشكيل الواقع ليكشف عن رؤية جديدة للإنسان وللواقع، وغاية ما يمكن أن يقدمه هو الوقوف عند حدود تصوير الواقع الذى يراه فى صورة مأساة كاملة ومستمرة، وتزداد رؤيته عمقا ونضجا، إذا رد أسباب هذه المأساة لأسباب إنسانية ولم يردها لأسباب ميتافيزيقية، وإذا أدرك العوامل المتداخلة والمتفاعلة فى النفس الانسانية، ولم يرد مأساتها إلى عامل وحيد.

٥

بعد فترة المقالات التى درسناها فيما سبق تحدث نجيب محفوظ كثيرا عن فكره وأدبه، وكتب عن أدبه وفكره كثير من الدارسين، وفى كثير مما كتب تبدو العناصر المحورية فى رؤية نجيب محفوظ ثابتة ومستمرة، ولم يحدث فى فكره ورؤيته إنقلاب جذرى يؤدى إلى التغير من النقيض إلى النقيض، وكل ما حدث أن رؤيته ازدادت عمقا، وأن فكره أصبح أكثر نضجا ومنطقية، وتنبه أديبنا أكثر فأكثر إلى العـوامل الإنسانية التى تساهم فى قهر البشر وتشكيل مصائرهم كما تنبه إلى تداخل أكثر من عامل واحد فى تحديد مصير الشخصية الانسانية.

وقد تنبه كثير من الباحثين والدارسين إلى أهمية رصد التطور والتغير كعامل بالغ التأثير على أدب نجيب محفوظ وعلى رأسهم غالى شكرى فى كتابه المنتمى، ومحمودَ العالم فى كتابه تأملات فى عالم نجيب محفوظ، وتقول د. فاطمة مـوسى وهى تحاول تحديد رؤية أديبنا: «إن نجيب محفوظ لخص لنا رؤياه الاساسية (منذ ربع قرن أو يزيد)، فى قصة صوت من العالم الآخر المنشورة فى همس الجنون على لسان توتى بعد

أن ارتفعت روحه فوق هذا العالم فرأى الماضى والحاضر دفعة واحدة: «وبدا لى كأنه لا حقيقة فى العالم إلا التغيير»[٧٥].

إذا كان الباحثون قد اكتشفوا إدراك نجيب للتطور، وسعدوا بهذا الاكتشاف، فإن القليل منهم هو الذى سأل نفسه هل يسلم نجيب بالتطور والتغير ويريده ويسعد به أم أنه يسلم به كشر لابد منه، وقد تنبه رجاء النقاش إلى الوجه الآخر من السؤال وطرحه على نفسه وكانت الحقيقة التى اكتشفها تتمثل فى أن «التطور فى أدب نجيب محفوظ حركة إنسانية تحمل آلاما عنيفة»[٧٦]. ويمكن إدراك الآثار المدمرة للتطور والتغير فى رؤية نجيب محفوظ من تناول أى رواية من رواياته، سواء أكانت بداية ونهاية أو ميرامار أو الكرنك أو حب تحت المطر، فستكتشف أن مرور الزمن وتطور شخصيات الأبطال ليس له إلا معنى واحد، بالغ الوضوح هو اقترابهم من الهاوية والمأساة أكثر فأكثر، وانهيار ما كان بريئا وصلبا ومتماسكا ونظيفا فى شخصياتهم، وقد تختلف الأسباب التى تؤدى إلى المأساة ولكن النهاية دائما واحدة ومتشابهة.

ومازال نجيب يؤمن بأن ما يتصل بالمادة أرضى ومنفر، وما يتصل بالروح سام وفوقى، وهو يفسر تفوق صورة «عايدة» وسموها فى الثلاثية على صورة «حميدة» فى زقاق المدق بقوله «الارستقراطيات جديرات بالاعجاب، أى متعلمة أو رقيقة كانت ارستقراطية أما سيدات الطبقة العاملة فأرضيات»[٧٧].

وتبدو قضية المادة والروح فى أوضح صورها فى محاولة نجيب تحديد موقفه من قضية الشيوعية والاشتراكية، وقد ظل موقف نجيب من هذين المذهبين صلبا بالغ الوضوح، لا تنازل فيه ولا مساومة. فهو قد يقبل من هذين المذهبين أى شىء إلا التسليم بالنظرية المادية، أو المساس بقضية الحرية المطلقة، بالاضافة إلى رفضه لموقف الشيوعية من الدين، ولا يمل نجيب من ترديد موقفه هذا مهما كانت الظروف أو المغريات، «أنا مسلم مؤمن، وأعتقد أن الدين الإسلامى يدعو إلى الاشتراكية وأنا شخصيا لا أختلف مع الماركسية إلا فى شقها الفلسفى المادى فقط، كما أننى أرفض

---

(٧٥) فى الرواية العربية المعاصرة، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٢، ص ٣.

(٧٦) أدباء معاصرون، وزاره الاعلام، بغداد، ١٩٧٢، ص ١٣٠.

(٧٧) نص عبارته فى لقاء لى معه تم فى مبنى جريدة الأهرام فى ٨-٤-١٩٧٦.

أى لون من ألوان الديكتاتورية ولو وعدتنى بالجنة»[٧٨] ويكرر نفس الرأى فى مجال آخر فيقول «الحق أنى معجب بالماركسية فيما تحقق من عدالة إجتماعية، ورؤية إنسانية شاملة واعتمادها على العلم، ولكنى أرفض ديكتاتوريتها وفلسفتها المادية»[٧٩].

ويحاول رجاء النقاش إغراءه بقبول الماركسية كمبدأ له، ولكنه يرفض مثل هذا الإغراء، فرجاء النقاش يرى أن أدبه يكشف عن كون مساره السياسى كان من «الوفدية» إلى «الماركسية»، وهو يريد أن يسأله هل هذه الفكرة صحيحة أم أنه مخطىء؟، ويمضى رجاء فى تساؤله «أننى رغم ما أحس به من ميلك إلى الماركسية، فأنا ألمح فى كتاباتك ترددا فى إعلان إيمانك بهذه العقيدة السياسية.. فلماذا التردد؟ هل هو إيمان لم يكتمل بعد.. أى أنك مازلت على حافة الإيمان، وعلى حافة الماركسية.. أو أنها الظروف السياسية العربية التى تفرض عليك شيئا من الحذر؟

ويرفض نجيب بصرامة هذا الإغراء العذب ويجيب على التساؤل الموجه إليه قائلا: «الماركسى هو المؤمن أو المقتنع بالنظرية الماركسية نظرية وتطبيقا وبلا أدنى تردد، وعلى هذا الأساس لا أستطيع أن أعتبر نفسى ماركسيا.. ولكى أكون واضحا أكثر. أعترف لك بأننى أومن بتحرير الإنسان من:

١ - الطبقية وما يتبعها من إمتيازات كالميراث وغيره.
٢ - الاستغلال بكافة أنواعه.
٣ - أن يتحدد موقع الفرد بمؤهلاته الطبيعية المكتسبة.
٤ - أن يكون أجره على قدر حاجته.
٥ - أن يتمتع الفرد بحرية الفكر والعقيدة فى حماية قانون يخضع له الحاكم والمحكوم.
٦ - التقليل من سلطة الحكومة المركزية بحيث تقتصر على الأمن والدفاع.

هذه صورة المجتمع الماركسى فى نظرى الذى هدفه حرية الفرد وسعادته، والاعتماد فى كل شىء على العلم، وربما التوجه فى النهاية لمعرفة الحقيقة العليا أو

---

(٧٨) روز اليوسف، السنة ٢٥١، عدد ٢٤٨٦، الإثنين ٢ فبراير ١٩٧٦، نجيب محفوظ يرد على صحيفة القبس الكويتية، ص ٨٧.

(٧٩) مجلة آفاق عربية، عدد ٦، فبراير ١٩٧٦ بغداد، حوار مع نجيب محفوظ، ص ١٠١.

المشاركة فى خلقها. وكل ذلك أمكن لى دون الايمان بالنظرية الماركسية.. فماذا تعدنى ؟[٨٠].

وواضح أن ما يريده نجيب محفوظ يتمثل فى مجتمع ليبرالى بورجوازى فى أفضل صورة ممكنة، على أن تضيف إلى ذلك ضرورة عناية المجتمع بالعلم، على أن ذلك كله لا يعدو أن يكون وسيلة لا غاية. أما الغاية المثلى للمجتمع فينبغى أن تكون البحث عن «الحقيقة العليا».

ويلخص نجيب القيم التى يؤمن بها فى ثلاث قيم:«العدالة الاجتماعية. الحرية. الحقيقة كقيمة بلا حدود»[٨١]. ويتنبأ بمصير الانسانية فى المستقبل فيقول: «أعتقد أن المستقبل هو التوفيق بين الاشتراكية والعقيدة الدينية»[٨٢]. كما يرى أن «الوسط» هو قدر منطقة الشرق الأوسط وسبيلها[٨٣].

ويمكن على هذه الصورة أن نعتبر نجيب محفوظ أول من نادى بشعار العلم والايمان فى مجتمعنا، وأن تاريخه السياسى يمكن تلخيصه بأنه بدأ وطنيا مصريا متعاطفا مع جناح حزب الوفد اليسارى، ثم تحول إلى التعاطف مع المطالب التى نادت بها ثورة يوليو مع نفوره من الأساليب التى اتبعتها فى التطبيق، ليجد نفسه مخلصا متعاطفا مع شعارات حزب مصر العربى فى واقعنا الراهن: «وبإلغاء المعاهدة كان ينتظر أن يتمخض هذا عن ظهور حزب يسارى هو يسار الوفد، ولو تحقق هذا لحدثت ثورة شعبية، لكن البديل كان ثورة يوليو، التى حققت ما يريده الشعب ولكن لأنها ثورة عسكرية، كان ينبغى أن نعرف أن الحرية ستكون فى مقدمة القيم التى ستضحى بها ودخلت إلى حياتنا مفاهيم جديدة.. الاشتراكية والقومية العربية. الأهداف المعلنة لثورة يوليو!!؟. وكانت بالنسبة لى ولجيل كامل مرضية جدا، لو أنها نفذت بنفس الصورة التى أعلنت بها، الاشتراكية الديموقراطية، لم نكن نريد أكثر من هذا، وهو ما لم يتحقق بعد، إشتراكية حقيقية، وديمقراطية حقيقية»[٨٤].

---

(٨٠) الهلال، عدد خاص، فبراير ١٩٧٠، ص ٤٠-٤١.

(٨١) الطليعة الأدبية، عدد ٢، فبراير ١٩٧٧، بغداد، ص ١٠.

(٨٢) الآداب، السنة ١٠، مارس ١٩٦٢، ص ١١٢.

(٨٣) الآداب، عدد ٧ يوليو ١٩٧٣، حديث صبرى حافظ، ص ٢١.

(٨٤) راجع تفاصيل أو فى عن تاريخه السياسى فى المرجع السابق، ص ٣٩.

وتكشف أحاديث نجيب السابقة لا عن نفور من الفلسفة المادية فحسب، ولكنها تكشف أيضا عن المكانة البالغة الأهمية للإيمان فى حياة المجتمعات وحياة الإنسان، الذى يرى نجيب غايته المثلى متمثلة فى محاولة اكتشاف ما يسميه «بالحقيقة العليا»، وينبع من هذا المنطلق حنينه الدائم إلى الصوفية باعتبارها نقيضا للمادة من ناحية وطريقا إلى الحقيقة العليا من ناحية أخرى، «الصوفية من الممكن اعتبارها فلسفة على أساس أنها نظرة عامة للكون والوجود ولو أن المنهج غير فلسفى»[٨٥].

ومازال الصراع بين العلم من ناحية والأدب والفلسفة من ناحية أخرى مستمرا فى نفس نجيب محفوظ، وإن كان يبدو أن هذا الصراع حسم فى السنوات الأخيرة لصالح العلم، وإن كان نجيب يعزى نفسه ويعزينا بأن للأدب والفلسفة مجالات مازالت بعيدة عن مجال العلم، لعل أهمها محاولة البحث عن الحقيقة العليا، «أنا أعتقد أن الفن يزعم لنفسه أحيانا – على الأقل – البحث عن الأسرار العليا فى الكون، نجد هذا فى كثير من الشعر الرومانسى والرمزى والأدب الفلسفى قديما وحديثا»[٨٦].

ومازال نجيب ينظر إلى الفن والأدب باعتبارهما عملا ساميا ينبغى على الفنان إذا كان جادا ومخلصا أن يعتبرهما رسالة حياة، وهو يرجع الأثر الكبير للعقاد عليه إلى تمسك العقاد بهذه القيم، «العقاد خلق عندى قيما عزيزة أولها، قيمة الأدب كفن سام لا وسيلة تكسب، وكان دائما يرتفع بالفن إلى مستوى الرسالة المقدسة، وثانيها أهمية الحرية فى الفكر وفى حياة الناس عموما، ثم نظرياته النقدية فى الشعر جعلتنى أتذوق الشعر تذوقا جديدا، وكذلك عرفت عنده أول قصة تحليلية نفسية وهى سارة»[٨٦](م).

ويبدو أن نجيب محفوظ لا ينظر إلى فن كفن «السينما» نفس النظرة الجادة التى ينظر بها إلى غيره من الفنون، فقد سمح لنفسه ابتداء من سنة ١٩٤٥ بكتابة سيناريو عدد كبير من الأفلام، فيها الكثير من الأفلام التى تخضع للمقاييس الفنية الهابطة للسينما المصرية، وقد يدهش المرء حين يعرف أن كاتبنا الكبير هو كاتب سيناريو أفلام مثل، ريا وسكينة، والمنتقم، وعنتر وعبلة، ولك يوم يا ظالم.. إلخ وإن كان من حقه

---

(٨٥) مجلة الآداب، مارس ١٩٦٢ ص ١١.

(٨٦) مجلة الكاتب، مارس ١٩٦٦، رد على أحمد عباس صالح، ص ٩٢.

(٨٦) (م) الكاتب، يناير ١٩٦٣، ص ١٢.

علينا أن نذكر أنه كتب سيناريو عدد لا بأس به من الأفلام «الجيدة» بمقاييس السينما المصرية أيضا مثل درب المهابيل، وإحناالتلامذة، وشباب امرأة..إلخ،ويصف هاشم النحاس طابع الأفلام التى كتب لها نجيب السيناريو بقوله: «تعتمد أفلامه كثيرا على المصادفة، ولا تخلو من الميلودراما، وتميزها نهايات غير سعيدة»[٨٧].

ويستمر ذوق نجيب الأدبى والفنى أميل إلى المحافظة، شديد النفور من التيارات المعاصرة فى الأدب الأوربى، وهو فى حكمه على الكتاب الأجانب يبدو معجبا بالمشاهير من أدباء الواقعية النقدية الذين يتميزون بالنزعة الإنسانية الشاملة، أو بنزعة صوفية، نافرا من الأدباء الملتزمين، وأشد نفورا من أدباء الاتجاهات الأدبية المعاصرة، فهو يقرر أنه لم يقرأ تولستوى كاملا وإنما قرأ له الحرب والسلام وكذلك دستوفسكى قرأ له الجريمة والعقاب، وأحب وتأثر من الروائيين بتولستوى ودستوفسكى، ومن كتاب القصة القصيرة أحب تشيكوف وموباسان، ومن التيارات الحديثة لم يحب سوى بروست وكافكا، أما جويس فقرأته ولكنه كان شيئا بغيضا.

ومن كتاب المسرح الحديث، أحب شكسبير حبا شديدا، ثم هنريك إبسن، وسترندبرج أما مسرح تشيكوف فيراه مملا ومسترخيا، وفى الأدب الأمريكى عشق رواية (موبى ديك) وهو يراها من أعظم الروايات فى العالم إن لم تكن أعظمها جميعا. ولم يحب من هيمنجواى سوى الشيخ والبحر، وكان يدهش لشهرته أما فوكنر فيراه معقدا أكثر من اللازم. وأعجبه جدا النظرة الشمولية فى رواية جوزيف كونراد (قلب الظلمات) حيث تحكى الرواية حكاية واقعية جدا، ولكنها تنطوى على نظرة شمولية رحبة، وهذا ما حاول هو أن يفعله فى رواياته الأخيرة وفى الشعر لم يسحره سوى طاغور وحافظ الشيرازى، أما رأيه فى التيارات المعاصرة فيعبر عنه بقوله «أما الأدب الانجليزى والفرنسى فى العصر الحديث فهذا قسم لما يتجاوز تأثيره الجلد الخارجى لى، والرواية الجديدة كلام فارغ، كمن يقول إن الحياة مملة وسوف أكتب لك رواية مملة عنها، أى أدب يخلو من المتعة والجاذبية أدب ناقص»[٨٨].

---

(٨٧) هذه المعلومات مع تفاصيل وافية مستمدة من مقال: دور نجيب فى السينما المصرية، هاشم النحاس، الهلال، عدد فبراير ١٩٧٠، ص ١٨٢.

(٨٨) لنجيب محفوظ أحاديث كثيرة فى هذا المجال أكثرها شمولا حديثة مع صبرى حافظ، الذى اعتمدنا عليه، راجع الآداب، عدد يوليو ١٩٧٣ ص ٣٨.

ولا يكتفى نجيب فى حديثه عن التيارات الأدبية المعاصرة بالتعبير عن نفوره منها، ولكنه يتخذ موقف المهاجم العنيف لها، والمدافع الضارى عن الواقعية «لقد اخترت الأسلوب الواقعى وكانت هذه جرأة، وربما كانت نتيجة تفكير منى ففى هذا الوقت كانت «فرجينيا ولف» تهاجم الأسلوب الواقعى وتدعو للأسلوب النفسى، والمعروف أن أوروبا كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق، أما أنا فكنت متلهفا على الأسلوب الواقعى الذى لم نكن نعرفه آنذاك.. وأحسست أننى لو كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مقلد»[٨٩].

وحديثه عن الواقعية ناضج وذكى فى أغلبه، فهو يعلن أن مضمون أعماله هو الذى فرض عليه الأسلوب الذى اختاره لها، كما يرجع للأحداث البارزة فى حياته، سر تغير موضوع رواياته وتكنيكها الفنى أيضا، ويحدد مرحلتين كبيرتين حدث فيهما مثل هذا التغيير، تمثل الأولى منهما انتقاله من كتابة الرواية التاريخية إلى الحديث عن الواقع، وهو يزعم أنه كان لديه مخطط لكتابة أربعين رواية تاريخية أعد موضوعاتها، وحضر لذلك محاضرات عن تاريخ مصر القديم مع طلبة قسم الآثار بكلية الآداب، ثم عدل عن هذه الموضوعات الجاهزة، لأنه وجد أن التاريخ قد أصبح عاجزا عن أن يمكنه من قول ما يريد قوله.

أما التغير الكبير الثانى فوقع بعد كتابته للثلاثية، وكان قد أعد مسبقا مخططا لكتابة سبع روايات أخرى منها رواية اسمها «العتبة الخضراء»، وقد وقع هذا التغير عام ١٩٥٣ بعد ثورة يوليو ١٩٥٢.

وتكشف أحاديثه الطويلة والمتكررة عن هذين التغيرين الكبيرين فى مسار تطوره الروائى، عن استجابته السريعة لتغير رؤيته النابعة بدورها عن المتغيرات فى الظروف المحيطة به[٩٠].

ومفهومه للواقعية كمذهب يبدو مرنا ومقبولا، «ويكون الأدب واقعيا بقدر ما فيه

---

(٨٩) جريده الجمهوريه ١٩٦٠/٧/٢٨، نقلا عن الواقعية فى الروايه العربيه د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف ١٩٧١ ص ٤٦٥.

(٩٠) راجع تفاصيل أوفى عن هذا الموضوع وعن موضوع الواقعيه ومفهومه لها فى حديثه إلى صبرى حافظ، الآداب، يوليو ١٩٧٣، ص ٣٨ وحديثه إلى فؤاد دواره، الكاتب، يناير ٦٣، ص ٢١٧

من موضوعية، ويبعد عنها بقدر ما فيه من الذاتية كالرومانسية، وفى صورته المتطرفة التعبيرية والسريالية واللاروائية»[٩١].

ولكن حديث نجيب محفوظ يبدو غير متسق حين يحاول تحديد علاقة الأدب بالواقع، فهو ينفى غالبا أن يكون الأدب محاكاة للواقع ويضرب من الأمثلة مايؤكد مفهومه، كالعلاقة بين سفاح الإسكندرية وبطل روايته اللص والكلاب، وكرواية بداية ونهاية التى يقرر أن قصتها كانت قصة حقيقية لأسرة عرف أفرادها، وكانت خاتمة القصة خاتمة سعيدة؛ ولكنى فضلت أن أعرض قصتها منتهية هكذا بمأساة حتى أستطيع أن أشحن عواطف القراء بانفعالات كالتى دفعتنى إلى كتابتها»[٩٢].

ولكنه أحيانا كان يضطر تحت ضغط النقاد إلى الدفاع عن نفسه بأنه يصور الواقع، بما قد يفهم منه أن الفن تقليد للواقع. فإذا سئل لماذا لا تصور إلا النموذج السلبى للمرأة المعاصرة، أجاب بأنه يصور الواقع ، وإذا سئل لماذا لا تصور النماذج الثورية إلا بصورة مسطحة، أجاب نفس الاجابة؛ محتجا بأن المجتمع «كانت شخصياته الأساسية غير ثورية، أما الشخصيات الأساسية فتتمثل فى المنافقين والأنتهازيين «كما أن الثوريين كانوا فى الحياة على هامشها وكما ظهروا فى الروايات»[٩٣].

٦

بعكس الأحاديث الكثيرة التى تتوفر لدينا، والتى تحدث فيها نجيب محفوظ عن أدبه، وعن رأيه فى الثقافة والأدب عموما، يندر حديث نجيب إلى أكبر حد حينما يتحدث عن حياته الخاصة أو عن أسرته، وقد ظل مدة طويلة يدعى أنه أعزب، فى الوقت الذى كان فيه متزوجا. ولعله كان يعتقد أن معركته مع الحياة المادية أمر يخصه وحده، أما الجانب الآخر السامى المتعلق بفكره وإبداعه فهو الذى يتصل بالآخرين. وفى هذا المجال لم يقصر أديبنا فى تقديم معلوماته وتكرارها أكثر من مرة.

---

(٩١) الطليعة، يناير ١٩٧٣، حوار الأجيال، ص ١٥٦.

(٩٢) الواقعية فى الرواية العربية، د. محمد حسن عبد الله، ص٥٤٢.

(٩٣) مجلة الكاتب، مارس ١٩٦٦، رد على أحمد عباس صالح، ص٩٢

وتتسم المعلومات المتوفرة عن حياة نجيب محفوظ بمجموعة من السمات من أهمها الهروب من الحديث عن حياته الشخصية، والتحول بالحديث دائما إلى حديث عن الثقافة والأدب، واعتبار ما يتصل بحياته الشخصية منطقة سرية شبه محرمة لا يجوز له وللآخرين الخوض فيها كثيرا.

وكل ما نعرفه عن طفولته أنه أصغر أبناء أسرته، ككمال فى الثلاثية، وأن له من الأخوة والأخوات أربعة، وكان فارق السن بينه وبين أصغر أبناء الأسرة عشر سنوات، وحين بلغ مرحلة الصبا، كانت أختاه قد تزوجتا. أما أخواه فكانا قد تخرجا وتوظفا وتزوجا كذلك، وكان أحدهما قد اتجه إلى الطبيعة والكيمياء، وصار الثانى ضابطا وسافر إلى السودان وعاش أديبنا لذلك فى جو يخلو من رفقة الأخوة والأخوات، جو صارم محافظ يقدس فيه الأب والأم، ويسيطر على جو البيت سيطرة شبه كاملة جو دينى صارم، كما يسيطر عليه روح الكبار أيضا، جو يخلو من الصداقة، مما جعل الصداقة تلعب دورا كبيرا فى حياته فيما بعد، وبالإضافة للجو الدينى الصارم المحافظ، كان والده يتكلم فى البيت دائما عن أبطال الوطن بحماس ويتابع أخبارهم بإهتمام كبير، «لقد نشأت فى بيت كان عندما يذكر فيه اسم مصطفى كامل أو محمد فريد أو سعد زغلول فكأنما تتحدث فيه عن مقدسات حقيقية»، كما يزعم نجيب محفوظ أن والدته كانت تصحبه فى طفولته إلى متحف الآثار المصرية. وكان والده موظفا صغيرا ثم تحول إلى تاجر ، وعاش نجيب أولا فى حى الجمالية ثم انتقل إلى العباسية، وحين استقل بحياته انتقل إلى حى العجوزة.

وبرغم الجو الدينى الوطنى الذى عاش فيه نجيب طفولته والذى عاش فيه فى جو الكبار يزعم لنا نجيب محفوظ أنه عاش طفولة طبيعية، وحياة هادئة مستقرة فلم يكن «الأب سكيرا أومدمنا على لعب القمار أوشديد القسوة، ولم تكن الأم «مجنونة أوخائنة أومطلقة». ورغم هذه الطفولة «العجيبة» التى عاشها يزعم فى سياق آخر أنه لم يعش طفولته قط، «وأن ذكرى الطفولة عنده خواء أوشبه خواء»،وتزداد دهشتنا من هذه الطفولة «الطبيعية» عندما يخبرنا الأديب أنه أصيب فى طفولته بالصرع، «وكان الصرع فى ذلك الوقت من الأمراض القاضية وكانت وسائل العلاج بدائية، وكان هذا المرض ينتهى دائما بالموت أو الجنون». وبسبب هذا الصرع تأخر نجيب فى دراسته

عاما. ورغم هذه الطفولة الطبيعية، لا يميل نجيب كما يقول إلى الترجمة الذاتية «خشية من إيذاء أفراد أسرته»، وخاصة وهو من أسرة من المعمرين كل أفرادها أحياء».

ولا نعرف عن فترة طفولته وشبابه المبكر إلا دخوله المدرسة الإبتدائية والثانوية كغيره من عباد‌الله الذين دخلوا المدارس، وأنه كان تلميذا مجتهدا، متفوقا فى التاريخ واللغة العربية والحساب، وضعيفا فى اللغات الأجنبية. وأنه دخل بعد ذلك كلية الآداب قسم الفلسفة، واضطر نتيجة ضعفه فى اللغات الأجنبية إلى ترجمة كتاب «مصر القديمة» عن الانجليزية كمحاولة لتجاوز هذا الضعف، ولا تتوفر معلومات كثيرة عن حياة نجيب بعد مرحلة الطفولة والشباب المبكر، ونحن لا نعرف أكثر من أنه تخرج من قسم الفلسفة ١٩٣٤م، ثم عين فى ١٩٣٦م فى سكرتارية جامعة فؤاد الأول، لينقل إلى وزارة الأوقاف ١٩٥٤. وفى سنة ١٩٥٤ عمل مديرا للرقابة ، ثم مديرا لمؤسسة دعم السينما، فمستشارا لوزير الثقافة لشئون السينما حتى أحيل إلى المعاش.

كما نعرف أن زواجه تأخر، وأن ظروفا عائلية ما اضطرته إلى الزواج عام ١٩٥٤ وأن له بنتين سماهما تسمية دينية فاسم الكبرى أم كلثوم واسم الثانية عائشة، وذلك رغم ما يقال عن تسميته لأبنته الكبرى باسم المطربة الراحلة أم كلثوم، التى سبق أن أشرنا إلى حماسه الشديد لها.

وعاشت أسرته فى الظل إن لم نقل فى منطقة السر من حياته، رغم أنه اضطر فى السنوات الأخيرة إلى الحديث عنها بعد إلحاح الكتاب والنقاد، والدفاع عن موقفه إزاءها.

مع قلة المعلومات عن حياة نجيب الخاصة نواجه بفيض زاخر من المعلومات عن ثقافته وأدبه، ولا يمل أديبنا الكبير من الحديث عن احساس جيله الوطنى، وعن تأخر وعى جيله القومى كثيرا، وربما إلى ما بعد قيام ثورة يوليو، وعن احساس جيله الخانق والكابوسى باليأس الذى يمتد ليشمل كل مجالات الحياة،ويزداد قتامة بالنسبة للأدباء والمفكرين الذين لا يجدون لعملهم جدوى، ويزيد يأسهم صعوبة النشر، وعدم تقدير الوسط الاجتماعى لعملهم معنويا كان هذا التقدير أو ماديا، كما يتحدث عن اصراره الصوفى على متابعة الطريق حتى ولو كان أشبه بالصارخ فى البرية.

ويتحدث نجيب كثيرا عن ثقافته الأدبية وكيف بدأها بقراءة الروايات البوليسية ثم تحول إلى اتخاذ المنفلوطى هاديا ومرشدا، ثم قراءته لكتابات المفكرين المحدثين وخاصة العقاد وسلامة موسى وطه حسين، كما يتحدث عن اتصاله ببعض آثار تراثنا القـديم، كالبيـان والتبيين للجـاحظ والأمالى لأبى عـلى القـالى، والعقـد الفـريـد لابن عبد ربه، وشعر أبي العلاء والمتنبى وابن الرومى.

وأهم ما يلفت نظرنا فى حديثه عن ثقافته الأدبيه الجادة أنه يذكر لنا أنه تأخر فى اتصاله بها الى ما بعد تخرجه من الجامعة، وأنه اعتمد فى اتصاله بالأدب الأوربى على كتاب «درنك ووتر Drink Water» وأنه اتخذ من هذا الكتاب هاديا ومرشدا يهديه الى مايقرأ من هذا الأدب ومايدع، وتبدو أهمية هذا الكتاب بوضوح فى أى محاولة جادة لدراسة مدى الأثر الذى تركه الأدب الأوربى على ابداع أديبنا الكبير.

كما تحدث أديبنا الكبير كثيرا عن حيرته بين العلم والفلسفة، والفن، ثم عن حيرته بين الفنون المختلفة، وهى حيرة دفعته الى الإلتحاق بمعهد الموسيقى العربية، كما تحدث عن حيرته بين الأنواع الأدبية المختلفة، فقد حاول فى شبابه كتابة الشعر، ولكنه كتب شعرا غير موزون، وكتب روايات بوليسية، كما كتب المقال والقصة القصيرة، وذلك كله قبل أن يستقر على فن الرواية، مع عودته إلى القصة القصيرة على فترات متقطعة.

ويعبر المؤلف عن آرائه فى الأدب والنظر الى أدبه فى مختلف المراحل باعتباره ادبا واقعيا، بمعنى الاختيار من الواقع لإبراز موقف الأديب، كما يصر على أن تعامله مع الجنس فى رواياته لا يهدف إلى الاثارة ولكنه تعبير عن واقع ، وكشف رمزى لبعض تناقضاته، كما يبرز أهمية الفصحى كأداة للتعبير عن الـواقع النفسى للشخصيـات ويبالغ فى تحمسه للفصحى لدرجة اعتباره استعمال العامية فى الحوار أشبه بالخيانة[٩٤].

وكما تندر معلوماتنا عن الحياة الشخصية لنجيب محفوظ ، تندر المعلومـات التى نعرفها عن طابع شخصيته. وكل معلوماتنا تدور حول محور واحد، يتمثـل فى أخذ

---

(٩٤) هذه المعلومات المتصلة بحياة الكاتب ملخصة بتركيز شديد من الأحاديث التى سبقت الاشارة إليها، وهى الحديث الذى أدلى به أديبنا إلى فاروق شوشة والمنشور بمجلة الآداب، وحديثه إلى صبرى حافظ المنشور بمجلة الآداب أيضا، وحديثه إلى فؤاد دواره المنشور بمجلة الكاتب، بالاضافة إلى مقالة «مارسدن جونز» و«حدى السكوت» والمنشورة بمجلة الجديد، واللقاء الذى تم بينه وبينى فى جريدة الأهرام.

نجيب لكل مشاغل الحياة المادية بنوع من الضبط والربط المبالغ فيه إلى حد بعيد، حتى ليتحول سلوكه إلى نوع من الآلية والميكانيكية القاسية، «نتيجة انقسام حياتى بين الوظيفة وبين الأدب اقتضى الأمر إخضاعها لنظام دقيق. ولظروف قاسية وحتمية اقتصر موسم عملى الأدبى على الفترة بين أكتوبر وأبريل من كل عام»[٩٥]. وبرغم أن حياة نجيب فى صباه تكشف - كما يقول أصدقاؤه - عن جانب آخر يكاد يكون نقيضا للجانب الجاد الصارم، وحيث نلتقى به صبيا ماهرا فى لعب الكرة بين أقرانه فى العباسية، ونراه ابن نكتة فى «الفيشاوى»، يتحدى أصحاب القافية ويسكتهم جميعا، وفى الحرب العالمية شديد الخوف من الغارات ينسب إليه أنه صاحب قول مأثور فى ذلك وهو، «صرخ وقال يانينة المدافع فى الجنينة»، ونراه مولعا بالغناء، معجبا بصوت صالح عبد الحى إلى حد الهوس[٩٦]، مقدسا لصوت أم كلثوم، مولعا بأغنية طاب النسيم العليل لأم كلثوم فى فيلم «دنانير». وهى الأغنية التى نسبها إلى رشدى فى خان الخليلى، ويتعلم فى صدر شبابه العزف على القانون فى معهد الموسيقى العربية[٩٧]. ثم أسدل نجيب على ذلك كله ستارا كثيفا من الجدية الصارمة وقمعه بوحشية، واستبدل به سهرة «الحرافيش»، ولها موعد محدد كل أسبوع ، ويحمل نجيب إلى زملائه فى السهر كيلو كباب لا يغيره قط، ويقضى السهرة فى كرسى معين، ويكون فى هذه السهرة «فقط» من أقدر الناس على الضحك وأحبهم للمرح[٩٨].

ويلخص يحيى حقى ببراعة نادرة الخطوط الرئيسية لشخصية نجيب محفوظ ودوافع سلوكه فى قوله؛ «ليس فى حياته كلها سعى وراء درجة أو علاوة، أو افتتان ببريق السلطة وأبهة المنصب، ولا تستغرب إذا قلت لك أنه - مع ذلك - موظف مثالى، لم يحدث له أن تأخر عن الوصول إلى مكتبه دقيقة واحدة بعد دقة ساعة المكتب معلنة الثامنة صباحا، كان هذا دأبه حتى وهو يشغل المنصب الرفيع كمدير عام لمؤسسة دعم السينما. إنه يفعل ذلك لأنه حريص على أداء واجبه، وأن يكون قدوة لغيره ، بل -

---

(٩٥) مجلة الفكر المعاصر، سبتمبر ١٩٦٨، مع نجيب محفوظ، ص٧٨.

(٩٦) الهلال، فبراير ١٩٧٠، صفحة مجهولة من حياة نجيب محفوظ، من ذكريات رفيق صباه د. أدهم رجب، ص٩٣.

(٩٧) المرجع السابق، مع الغناء، والمغنين فى أدب نجيب محفوظ، كمال النجمى، ص١٢٨.

(٩٨) نفس المرجع، نجيب محفوظ: رجل الساعة، بقلم محمد عفيفى، ص١٣٧ وما بعدها.

وهذه هى الحقيقة – أن يبعد نفسه عن وجع الدماغ ليتفرغ لفنه، وكنت أغتاظ منه اشد الغيظ، وأنا فى مصلحة الفنون حيث كـان يقف إذا وقفت ولا يجلس إلا إذا جلست، فأقول له معاتبا: متى تفض هذه السيرة، وهذا التـزمت، وتعاملنى معـاملة الأصدقاء. لم أفلح فى زحزحته عن مسلكه قيد أنملة، وظل هذا دأبه معى حتى فى ندوته الخاصة فى مقهى الأوبرا، ما أكاد أصل حتى يقف ويترك لى مقعده ويتخلى لى عن الحديث. ولم أدفع مرة ثمن المشروب من جيبى، كنت أتمنى أن يهفو هفوة واحـدة لأحس أن الكلفة قد سقطت، وبخاصةوهو يرانى أفضى إليه بكـل أسرارى، وإذا جلست معه هششت له، وتركت نفسى على سجيتها، وقلت ما قلت غير محتشم»[٩٩].

وبرغم غرابة هذه الصورة ووضوح خطوطها، لايكتفى بها الكتاب، بل يبالغون فى الصورة، فيزعمون أنه يجلس حين يبدع فنه على مكتبه فى وقت محدد بالدقيقة، ويتركه على نفس الصورة حتى ولو لم يكمل الصورة التى يكتبها، وأنه يصل عمله فى دقيقة محددة كل يوم، ويتركه فى دقيقة محددة أيضا، وأنه يسير إلى عمله فى شوارع محددة لا يغيرها وعلى نفس الرصيف، ويشرب القهوة بميعاد. ولا يدخن أكثر من أربع سجائر فى اليوم إلا لطارئ، ويأخذ كل شتاء قرصا ضد البرد يحمله له د. يوسف نجم، ويحب أن يجلس أصدقاؤه فى المكان الذى تعودوا أن يجلسوا فيه... إلخ[١٠٠].

بهذه الإرادة الحديدية الصارمة القاسية سيطر أديبنا الكبير على فـوضى عالمـه الداخلى التى يبدو أنها كانت بالغة العنف، وتخلص من المشاغل الدينويـة الماديـة، وحاول حصرها فى أضيق نطاق ليتفرغ لعالم الفن السامى الذى وجد فيه خلاص روحه، وذلك لا ينفى أن آلية سلوك الإنسان إلى هذه الدرجة تبدو قاسية قسوة بالغة، وقد تبدو أحيانا أكبر من قدرة الذات، أى ذات.

---

(٩٩) عطر الأحباب، الاستاتيكيه والديناميكيه فى أدب مجيب محفوظ، السركة السرقية، بيروت، ١٩٧١، ص١١٥.

(١٠٠) الآداب، مارس ١٩٦٧، ذكريات وحديث مع تجيب محفوظ، عايده السريف، ص ١٦ وما بعدها.

الفصل الثانى

القصَةُ القَصِيرة بَين التجريب وهمس الجنُونُ

١

أشرنا فى الفصل السابق إلى أن بداية كاتبنا الكبير شهدت فترة من التردد فى الإختيار بين الأدب والفلسفة، وكان سر التردد بينهما أن الفلسفة كان يمكن أن تدعى أنها تبحث عن الحقيقة، أما الأدب والفن فلم يكن أحد يستطيع الادعاء لهما فى هذه الفترة، إلا تقديم اللذة أو المتعة، وكان كاتبنا الكبيرة يجرب نفسه فى شتى المجالات، ويطرق كل الابواب لعل أحدا يستجيب إلى هذا الطارق، فكتب المقالة والقصة القصيرة والرواية فى نفس الوقت، وكان الناشرون أكثر ترحيبا بالمقال ثم بالقصة القصيرة، وتأخر كثيرا نشر الرواية، «الحقيقة أننى كنت فى صباى حريصا على الكتابة إلى محررى الأبواب الثابتة فى الصحف إما مؤيدا لرأيهم لينشروا اسمى، أو مخالفا لرأيهم لينشروا اسمى ولو مقرونا بالسباب».

كنت أكتب مع المقال الأقصوصة والرواية، وكان المقال يقبل والأقصوصة والرواية ترفضان، وجاء وقت قبلت فيه الاقصوصة، فانصرفت إلى كتابتها ونشرها ولم أمتنع فى الوقت نفسه عن كتابة الرواية[١]».

ويذكر المؤلف أنه كتب فى هذه الفترة عددا كبيرا من القصص القصيرة، مزق منها خمسين، ونشرت الصحف حوالى ثمانين، اختار منها ثلاثين فى كتاب «همس الجنون»[٢]، ومعنى ذلك أن كتاب «همس الجنون» يمثل اختيار المؤلف وذوقه فى الانتقاء من بين ثمانين قصة كتبها، أى أن قصص همس الجنون هى خلاصة الخلاصة من كل القصص

---

(١) الكاتب، عدد يناير ١٩٦٣، رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة، ص ١٤

(٢) نفس المرجع نفس الصفحة.

التى كتبها فى هذه الفترة. والواقع أن المؤلف نشر كل قصصه التى اختارها لهمس الجنون دون أى تعديل، باستثناء قصة واحدة هى قصة «الشر المعبود» التى نشرها لأول مرة بالمجلة الجديدة فى عام ١٩٣٦، ثم أجرى عليها بعض التعديل ونشرها فى مجلة الرواية ١٩٣٩، ونشر فى همس الجنون القصة المعدلة المنشورة فى مجلة الرواية وباستثناء قصة أخرى غير عنوانها فقط، وهى القصة المنشورة فى مجلة الساعة ١٢ بعنوان «أكل العيش يحب»[٣]. والتى أعاد نشرها فى همس الجنون بعنوان «من مذكرات شاب»[٤].

ويزعم نجيب محفوظ أنه انصرف عن كتابة القصة القصيرة إلى الرواية، بعد أن نشر له «سلامة موسى» رواية عبث الاقدار فى عام ١٩٣٩، «ولقد بدأت أؤلف الرواية قبل أن أتخرج من الجامعة، حتى تجمع عندى ثلاث روايات لا أمل فى نشرها بعد أن طفت بها على جميع الناشرين، وفى سنة ١٩٣٩ نشر لى سلامة موسى أول رواية وهى عبث الاقدار وفى سنة ١٩٤٣ نشر عبد الحميد جوده السحار الرواية الثانية رادوبيس وأثناء هذه السنوات كنت ألفت روايتين أخريين هما كفاح طيبة والقاهرة الجديدة،...

لقد كتبت روايات كثيرة لم تنشر، (قبل عبث الأقدار)، منها ثلاثة قرأها سلامة موسى – كما أشرت من قبل – وأذكر أن واحدة منها كان اسمها أحلام القرية، وتستطيع أن تتصور موضوعها من عنوانها... وبعد سنة ١٩٣٩ أغلقت مجلة «الرواية» وكنت أنشر فيها معظم أقاصيصى، وحددت أزمة الورق عدد صفحات الصحف والمجلات، فلم تعد تهتم كثيرا بنشر الأقاصيص، فانصرفت بكل جهودى إلى الرواية حتى جاء عبد الحميد السحار وأنشأ دار النشر للجامعيين فانفكت بها أزمة النشر بالنسبة لى وإلى عدد كبير من أدباء جيلى»[٥].

وإذا كان نجيب محفوظ يزعم أنه انصرف عن كتابة القصة القصيرة بعد سنة ١٩٣٩ فإن هذا الزعم يبدو غير صحيح، وقد عثرنا له على أكثر من سبعين قصة

---

(٣) الساعة ١٢، عدد ١١، الخميس ٣٠ يوليو ١٩٤٢، وقد جاء فى تصدير القصة أنها فائزة بالجائزة الثانية فى مسابقة وزارة المعارف للقصة، وأن الجائزة الأولى كانت من نصيب عادل كامل وكانت الجائزة الثالثة من نصيب يوسف جوهر صاحب المجلة ورئيس تحريرها ص ١١.

(٤) همس الجنون، لجنة النشر للجامعين، بدون تاريخ ص ٦٣.

(٥) الكاتب، يناير سنة ١٩٦٣ رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة ص ١٤ – ١٥.

نشرها فى الدوريات، لم ينشر منها فى الفترة من ١٩٣٢ - ١٩٣٩ أكثر من أربعين قصة أما بقيتها فنشرت فى المدة بين ١٩٤٠ - ١٩٤٦[٦] أى أنه استمر يكتب القصة القصيرة إلى ما بعد نشره لرواية خان الخليلى. وتوقف نجيب عام ١٩٤٦ عن نشر القصص، ولم يعد إلى نشرها مرة ثانية إلا عام ١٩٦٣.

والواقع أن زعم نجيب محفوظ بأنه توقف عن كتابة القصة القصيرة عام ١٩٣٩ أدى إلى تورطه فى زعم آخر يتمثل فى إصراره، فى قوائم مؤلفاته الملحقة بنهاية رواياته، على أن همس الجنون مطبوعة سنة ١٩٣٨. وهو اصرار سلم بصحته بعض الباحثين[٧]، وسبب حيرة كبيرة لأكثرهم، خاصة وأن بعض القصص المنشورة يستحيل إرجاعها إلا إلى فترة ما بعد نشوب الحرب العالمية الثانية، وكان من أوائل من تنبهوا إلى هذه الظاهرة المحيرة د. أحمد هيكل فى كتابه الأدب القصصى والمسرحى بمصر، وتبلورت حيرته حول قصة «بذلة الأسير»، وحاول الباحث تفسير هذا التناقض المحير بافتراض أن كتاب «همس الجنون» طبع طبعتين، وأن المؤلف أضاف عددا من القصص للطبعات التى تلت الطبعة الأولى[٨]. وتابعه كثير من الباحثين فى محاولة حل هذا اللغز المحير، وفى رصد هذه الظاهرة ومحاولة تفسيرها. وليست قصة بذلة الأسير هى وحدها التى يمكن أن تثير هذه المشكلة فهناك قصص أخرى، يفرض التنبه إلى زمنها الروائى - كما حدده المؤلف - نفس الحيرة والاضطراب[٩].

والواقع أن حل اللغز كله يكمن فى أن مجموعة همس الجنون لم تطبع طبعة أولى على الإطلاق فى هذا التاريخ، وأن الطبعة الأولى منها لا يمكن أن تكون قد طبعت إلا بعد عام ١٩٤٧[١٠]، أو فى أواخر هذا العام، خاصة أن مجموعة «همس الجنون» تشمل

---

(٦) راجع فهرس القصص المنشور فى نهاية الكتاب.

(٧) مع نجيب محفوظ: أحمد محمد عطية، منشورات دار الثقافة: دمشق ١٩٧١ ص ١٤٥.

(٨) راجع الكتاب، دار المعارف بمصر، ط ٢، ١٩٧١،ص ٩٢ - ٩٣

(٩) راجع على سبيل المثال قصة «الشريدة» بهمس الجنون ص ٢٧ وما بعدها والصادرة عن لجنة النشر للجامعيين، القاهرة، دون تاريخ.

(١٠) راجع قائمة مطبوعات المؤلف فى الطبعة الثانية لرواية رادوبيس، قبل عام ١٩٤٧، وفيها اشارة إلى أن الطبعة الأولى من همس الجنون ما تزال تحت الطبع.

قصصا نشرت لأول مرة فى مجلة الرسالة فى عـام ١٩٤٥ منها قصـة همس الجنون نفسها[١١].

وفى مقابلتى لأديبنا الكبير بالأهرام - والتى سبقت الاشارة إليها - سألته عن السر فى اصراره على تحديد هذا التاريخ لنشر مجموعة همس الجنون، فأجاب بأن هذا التاريخ هو نوع من التحديد لمستواها الفنى بالمقارنة بانتاجه، ولكنه لا يمثل تاريخ نشرها الحقيقى.

والواقع أن القصص القصيرة التى كتبها نجيب محفوظ فى الفترة الممتدة بين سنة ١٩٣٢ - ١٩٤٦، تمثل قيمة فنية هابطة بالنسبة لتاريخ نجيب محفوظ الفنى من ناحية ولمستوى القصة القصيرة فى مصر عموما من ناحية أخرى، بحيث يصبح من الظلم مقارنتها بانتاج طاهر لاشين قبل هذه الفترة، أو مقارنتها بانتاج محمود تيمور أو يحيى حقى فى أثناء هذه الفترة أو بعدها.

ومن الطبيعى أن تكون قصص نجيب محفوظ فى هذه الفترة على هذا المستوى، فنجيب يشير - كما سبق أن قدمنا - إلى تأخر ثقافته الأدبية، نظر للصراع الذى كان دائرا فى نفسه بين الفلسفة والأدب.

وإذا كانت مجموعة همس الجنون تمثل اختيارا من انتاج نجيب محفوظ للقصـة القصيرة فى هذه المرحلة، فانه يصبح من الضرورى أن تبدأ دراستنا بالحديث عن القصص القصيرة التى كتبها نجيب محفوظ ولم ينشرها فى مجموعة همس الجنون، لنرى إلى أى حد تمثل هذه المجموعة خطوة أكثر تقدما بالنسبة لقصص نجيب الأخرى، والتى لم ينشرها فى المجموعة.

٢

تشمل المجموعة المهملة من قصص نجيب محفوظ فى هذه الفترة أكثر من أربعين قصة قصيرة تدور على محاور ثلاث يبدأ بها غالبا انتاج الأدباء الشبان المحور الأول

---

(١١) راجع فهرس القصص المنشور فى نهاية الكتاب.

يدور حول تسجيل ذكريات أو تجارب من حياتهم، وغالبا ما تكون هذه الذكريات ذكريات بالغة السذاجة بالنسبة للانسان الناضج ولكنها تبدو هامة بل وبالغة الأهمية بالنسبة لكاتبها. وهى لا تزيد على أن تكون أشبه بخبر من الاخبار لادلالة له، أقرب إلى الاخبار الصحفية منه إلى القصة القصيرة التى تكشف بتركيز شديد موقفا إنسانيا، أو طبيعة شخصية من الشخصيات، ويبذل الكاتب فى هذه الحالة غاية جهده ليدعونا وليفرض علينا الاهتمام بما لا نستطيع ولا نملك بطبيعتنا الاهتمام به، وتمثل قصة «بعد عشرة أعوام»[١٢] هذا المحور أفضل تمثيل، فهى تخبرنا عن مسرح حديقة الازبكية المكتظ بطلبة مدرسة الخديوية الثانوية من الذين أختارتهم المدرسة لمشاهدة تمثيل رواية كليو باطرة، «وكان جابر رشدى يرى المسرح لأول مرة فى حياته، وكان مقعده الرابع من الصف الثالث من الصفوف الأمامية، فجلس مسروراً فخوراً لا لحسن مقعده فحسب ولكن لأنه صادف أن لبس البنطلون الطويل لأول مرة كذلك فى هذه المساء». وإذا كان المؤلف يجعل من لبس البنطلون الطويل مصادفة، فإنه يقدم لنا مباشرة مصادفة أخرى يعدها من «غرائب المصادفات». فبعد أن يخبرنا أنه يرى المسرح لأول مرة فى حياته، يخبرنا بمصادفة أخرى لا نستطيع فهمها، «كان يقول لمن حوله أن من غرائب الصدف حقا أن يجلس فى نفس الصف الذى يجلس فيه عادة، كلما ذهب إلى مسرح الحديقة مع والده». ولا أحد يستطيع التوفيق بين ما قرره المؤلف من كون رشدى يرى المسرح لاول مرة. وبين جلوسه فى المقعد الذى كان يجلس فيه عادة كلما ذهب إلى المسرح مع والده.

وبجوار رشدى يجلس فتى مجرب فى اللهو والغزل على حداثة سنه ومن رواد دور التمثيل «يدعى الحديدى»، ويعلن الحديدى أن اعجابه مقصور على سوسن جوهر بطلة الرواية، ويشاركه جابر رشدى انفعاله، «وكان جابر ينظر إليها فى ذهول ابن أربعة عشر عاما منبهرا من نقاء اللون والثغر وضمور البطن وارتواء الساقين ورنواتها القاتلة»، ويتساءل حيران مغرما «أإنسانة هذه المخلوقة البديعة أم ملاك كريم».

ويحب الشاب سوسن جوهر، وتثقل عليه الحياة ويفكر فى الانتحار، ويقرر أن

---

(١٢) مجلة الثقافة، السنة الثالثة، ١٦ ديسمبر سنة ١٩٤١، ص ١١.

ينتظر عشر سنوات تصل هى فيها إلى سن الخمسين ويصل هو إلى الخامسة والعشرين، وفى هذه السن لا تستطيع امرأة أن ترفض شابا فى سنه.

وبعد أن حصل على دبلوم الزراعة وعين مدرساً زراعياً فى ادفينا صبر ثلاث سنوات أخرى، وعادت سوسن إلى عالم الفن، وأفتتحت صالة للرقص والغناء، فحضر إلى صالتها ووجدها تجالس أعيان الريف، «وكان يصرخ ويعول من هول مارآه»، «وعند منتصف الليل رجع إلى ادفينا محطم القلب والنفس وكان ذلك ختام الحب والوهم».

والقصة الثانية التى تحمل عنوان «فترة من الشباب»(١٣)، وهى أول قصة منشورة عثرنا عليها للمؤلف، يذكرنا بطلها بفترة مراهقة كمال فى الثلاثية، فهى تحكى عن شاب يحب ابنة الجيران فصورتها «انطبعت على صفحات نفسه، ولم يعد يروق له شىء فى الوجود إلا أن شابهها فى صفة من الصفات أو ذكره بخلة من خلالها.. ولو وجد فيها أرذل العيوب لأحبه حبا فيها ولما رأى فيه إلا حسنا وجمالا» وانتهى إلى احتقار نفسه وأهله بالمقارنة بها، «حتى خالجه الشك فيها إذا كانت تأكل كما يأكل الناس وفيما إذا كانت تتنفس، وتنضح بالعرق كبقية الاحياء». وفى يوم من الأيام لقيها مصادفة، وملأ قبضة يده من أثر قدمها فى التراب، وحفظه فى مكان أمين ينظر إليه كل صباح ومساء». وقنع أخيراً بأن يكتفى منها بهذا الحب «الذى يشع فى نفسه النور»، ورضى بأن يطفىء شوقه إليها «بسلسبيل الفنون والقراءة، وطابه ذلك كثيراً حتى ما كان يرى إلا وفى يده كتاب، وتعزى بذلك وصبر». وباعدت القراءة بينه وبين الحياة، وقسا على نفسه فى تساميه عن الشهوات، وكان يجد فى القراءة تسلية حتى قرأ كتابا لكاتب يجله عن ضياع عمره بين الكتب، وقرأ الكتاب عدة مرات. وتملكته فكرة الموت، واستقر عزمه على التنفيذ، وصحت نيته على الانتحار غرقا، وذهب قبل الانتحار بيوم ليشهد مسرح انتحاره. وكان «الجو سجسجا والهواء منعشا» فهدأت نفسه واستهول فكرة الموت، وأقبل على الحياة والعلم لا كتشاف مخابىء جمال الحياة.

وتنتهى القصة على هذه الصورة، «هل تخلص قلبه من الحب القديم، نعم ولكن

(١٣) السياسة، ٢٢ يوليو سنة ١٩٣٢، ص ٧.

ليس ليبقى خاليا قفرا، بل ليغمره حب الحياة الدنيا وما فيها، فهو موزع هنا وهنالك دون أن يكون أسيرا لهذا أو ذاك»[١٤].

وتدور قصص المحور الثانى، والتى تمثل العدد الأكبر من القصص، حول مفارقات الحياة وغرائبها، هذه المفارقات التى تهاجم الناس بالغريب والعجيب وغير المتوقع ولا تعدل فى تقسيم «الحظ». وطبيعى أن يبذل المؤلف غاية جهده لابراز شدة المفارقة، وعجائب الأقدار، وسنلتقى فى هذه القصص «بالأمانى الضائعة» و«الحب والسحر» و«بأول ابريل» و«بملوك جوف الأرض»، و«بالحلم واليقظة». وينتقى المؤلف أغلب مفارقاته من الحاضر، وأحيانا يضيق حاضر مصر عن منحه مزيدا من المفارقات فيلجأ إلى مصر الفرعونية ليحدثنا عن «عودة سنوحى» وعن المفارقة العجيبة التى أدت إلى غيابه، ويبذل المؤلف غاية جهده فى التعليق على هذه الغرائب والعجائب والمفارقات، وإذا كنا وحدنا لا نريد أن نقتنع بعجائب مفارقاته فسيجبرنا بتعليقاته على الاقتناع بالعجائب التى طرحها فيها، ومعظم المفارقات تنتهى بنوع من خيبة الأمل، واكتشاف الأمل الزائف فى الحياة والأحياء معا. وهو يبذل غاية جهده لاصطياد هذه المفارقات التى يدور معظمها حول عجائب العلاقة بين الرجل والمرآة ومفارقاتها، وفيها نلتقى بمفارقات لا تبدو غريبة، عن خيانة المرأة وغدرها وانحلالها الذى نبع من الاختلاط وطبيعة العصر الحديث، كما تمثله قصة «البحث عن زوج»، وقصة «فتاة العصر» وقصة «القىء». وقد نلتقى بمفارقات غريبة حقا كقصة «راقصة من برديس» وهى راقصة تتزعم عصابة إذا لطمت رجلا كانت لطمتها من القوة بحيث تجعل الرجل القوى «يترنح كالجمل الذبيح»،[١٥]وقد يذهب نجيب محفوظ فى اصطياد المفارقة إلى حد استغلال آخر مبتكرات العلم كقصته التى كتبها عن الرجل الذى تحول إلى امرأة، ثم مضى على ذلك أعوام وأعوام، «ولم تعد ذكرى صاحبى تثير فى نفسى غير الابتسام الهادىء، ولم يعد ثمة داع للإنكار والدهشة، وفضلا عن هذا كله فقد أثبتت الأيام أنه لم

---

(١٤) ومن الأمثلة الأخرى لقصص الذكريات قصة «مأساة الغرور»، المجلة الجديدة، أكتوبر ١٩٣٤، ص١١، وقصة الذكرى، مجلة الرواية مارس ١٩٣٨ ص ٢٠٥ وقصة التل الكبير، الرواية أغسطس ص٣٩.

(١٥) المجلة الجديدة الأسبوعية، ١ ابريل ١٩٣٦، ص ٢٥

يكن يعيش كما تعيش الفتيات، ولكنه نهض أيضا بواجباته كأم»[١٦].

أما المحور الثالث الذى تدور عليه هذه القصص فيتمثل فى محاولة تقديم العظة والعبرة من خلال القصة، ويستمد المؤلف هذه القصص من الواقع أو من التاريخ الفرعونى، ومن أهم القصص الوعظية المستمدة من الواقع قصة سماها المؤلف «حكمة الحموى»[١٧]، ويزعم المؤلف أن القصة تصور حياته الأدبية أصدق تصوير، «لقد كتبت مرة قصة تصور حياتى الأدبية خير تصوير وهى قصة (حكمة الحموى) بطلها أديب شاب لا يريد أن ينشر قصصا كثيرة عادية أو متوسطة، بل يريد أن يترك عملا واحدا ممتازا يثق فى أنه سيخلد بعده، إنه يكتب قصة عن مغامرات صباه، ويتركها مدة ثم يعود ليقرأها فيجدها أصبحت سخيفة تافهة، وأن مغامرات شبابه أهم، ويكتب قصة عن مغامرات شبابه، فإذا قرأها فى رجولته وجدها قد أصبحت سخيفة لا قيمة لها.

وهكذا حتى مرض وأحس قرب نهايته فأحضر آخر مؤلفاته وقرأها. وقال: لو عشت فستبدو هذه القصة أيضا كسابقاتها فمزقها هى الأخرى ومات دون أن يترك وراءه شيئا»[١٨].

وبرغم أن نجيب غير كثيرا من محتوى القصة الأصلية وأعاد تكييفه بما يتلاءم مع حياته هو، خاصة أن القصة الأصلية تتحدث أساسا عن أسرة ذات علم وجاه وفضل، وكيف «قدر لتلك الأسرة المجيدة أن تنتهى إلى تلك النهاية الأليمة من النسيان، وكيف أمسى أسمها أجوف لا معنى له»، وأنه سيقص قصة أحد أبناء هذه الأسرة، وكان صديقا له، واسمه محمد الحارث، ويتحدث المؤلف عن اهتمام صديقه بالأدب ورأيه فيه، وحديثه ترديد لآراء المؤلف والتى سبقت الإشارة إليها فى التمهيد، «الأدب ذوب النفس البشرية، بل جماع أبهج وأثرى ما فيها من العواطف والأفكار... والأديب الحق من يسمو بأدبه على المال والشهرة، والمنافسة، وما بسبيلها من الشهوات الدنيوية».

---

(١٦) مجلة كليوباترا، العدد الأول، ٢٦ أغسطس ١٩٤٦، قصة امرأة فى رجل، ص ٤.

(١٧) المجلة الجديدة، ١٨ مارس ١٩٣٦، ص ٢٤-٢٥.

(١٨) الكاتب، يناير سنة ١٩٦٣، رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة، ص ٢٢-٢٣.

وبعد تجارب طويلة فى الأدب لم تنشر وبعد مرور عشرين عاما يجد «الحموى» أن الأدب لم يعد صالحا للنشر، ويترك الأدب إلى الفكر، ويتحدث عن دوره فى الحياة بنفس، آراء المؤلف، ولم ينشر مما كتبه شيئا حتى بلغ من الكبر عتيا ولم يعد يعتقد بأن ما كتبه من الحكمة يستحق الذيوع على الناس «وهكذا لم نعرف من حكمة فاضل إلا أنه لم يؤمن بالحياة».

وتعد القصة الأصلية التى كتبها نجيب محفوظ أصدق تعبيرا عن المرحلة التى كتبها الكاتب فيها، كاشفة للصراع الدائر بين الفلسفة والأدب فى نفسه، وليست تصويرا لحياة الكاتب الأدبية بأسرها كما زعم لها.

ويمكننا أن نلتقى بصور أخرى للقصص الوعظية المستمدة من واقع الحياة أو التى تدعى أنها وعظية فى قصص، كحكمة الموت[١٩]، أو الدهر المعلم[٢٠]، أو مأساة الغرور[٢١]... إلخ.

أما القصة الوعظية الهامة المستمدة من التاريخ الفرعونى، فهى قصة «عفو الملك أسركاف» ويعرض فيها قصة ملك من ملوك الأسرة الخامسة كان تجسيدا للحاكم الصالح كما تتحدث عنه كتب التاريخ المدرسية، «وكان الملك أسركاف من أجل ملوك الأسرة الخامسة الذين حكموا مصر حكما اقترن فيه العدل بالرحمة، والحزم بالكياسة، والقوة بالمحبة.

قضى على الاعداء فى الخارج، وبعد أن وطد السلام التفت إلى الحياة الداخلية وأولاها عنايته وحبه، فشق الطرق وحفر الترع، وأقام لنفسه هرما منيفا فى أسوان».

وطبيعى أن يكون مثل هذا الملك المصلح العادل متدينا مخلصا، وكانت الآلهة فى هذا الزمان أكثر قربا من البشر، وكان الملك «يذهب ويخلو إلى تمثال الرب ويصلى له ويشكره على حب المخلوقات له، وكانت الآلهة تكرم الناس بالحديث تارة، وبالمعجزات أخرى لأن الناس كانوا يؤمنون بها بإخلاص وسذاجة». وطبيعى أن

---

(١٩) مجلة الرواية، ١٥ أغسطس ١٩٣٨، ص ٧٦١ وما بعدها.

(٢٠) مجلة الرواية، ١٥ يناير ١٩٣٨، ص ١٥١٩ وما بعدها.

(٢١) المجلة الجديدة، أكتوبر ١٩٣٤، ص ١١ وما بعدها.

تكرم الآلهة مثل هذا الملك العادل وتتبادل معه الحديث، ويعاتب الإله الملك على ثقته الشديدة بالناس رغم الحكمة التى منحها له». وأختبر الملك الناس بإعلانه أنه مسافر إلى بلاد بنت، وولى ولى العهد مكانه، فخانه ولى عهده وولى نفسه مكانه، وخانته زوجته، ورئيس وزرائه، وكبير الكهنة وقائد الجيش ثم حارب ولى عهده وانتصر، ولم يبق على الولاء له غير كلبه «زاى»، وعفا الملك عن كل من خانه، ولكنه وعى الدرس جيدا وعرف أن الخيانة طبع من طباع البشر، وفقد ثقته بنفسه وبالناس، «وعاش الملك أسركاف بقية عمره فى عزلة قلبية، لا يؤنس وحشتها قصر آبو ولا الجم الغفير من الشعب والحاشية اللهم إلا زاى الصديق الأمين».

والدرس الوعظى الذى تقدمه القصة لنا هو أن الإنسان الحكيم هو الذى يسىء الظن بالحياة وبالناس حتى بأقرب المقربين إليه.

٣

من الصعب أن يبحث الباحث عن رؤية متكاملة للمؤلف تكشف عنها هذه القصص القصيرة التى قدمها نجيب محفوظ فى بداية حياته الأدبية. ويزداد الأمر صعوبة إذا حاولنا تبين هذه الرؤية من نسيج الحكاية التى يقدمها المؤلف، ويبدو أن المؤلف كان يعتقد فى هذه المرحلة من حياته الأدبية أن الحكاية التى تستحق شرف حكايتها، هى الحكاية التى تحتوى على مفارقة عجيبة ومدهشة، أما إذا كانت الحكاية عادية ومألوفة فلماذا تحكي؟ والحكاية الوحيدة التى يزعم المؤلف أنها منقولة بنصها من الحياة، ويسميها بالواقعية الفوتغرافية، تقوم أيضا على المفارقة المدهشة، «ألا يحدث أن يصادف الإنسان، فى الواقع قصة حقيقية، لها كيان فنى ودور؟ إن هذا يحدث نادرا، ندرة أن نكسب الصفر فى لعبة الروليت، وهذا لم يحدث لى سوى مرة واحدة طوال أكثر من أربعين عاما من الكتابة القصصية، وذلك فى قصة «ثمن زوجة» فى مجموعة همس الجنون، فهذه القصة حدثت حقيقة فى الحياة، وبنفس الصورة التى كتبها بها»[٢٢].

---

(٢٢) مجلة الآداب، عدد ٧ يوليو سنة ١٩٧٣، نجيب محفوظ، مصادر تجربته الابداعية ومقوماتها، ص ٤٣، والمؤلف لم ينشر القصة فى مجموعة همس الجنون كما زعم، وأسقطها من اختياره، راجع فهرس القصص المنشورة بملحق الدراسة.

وتقوم قصة هذه الحكاية على زوج يفاجأ وهو ينعم بلذة شهر العسل بأن زوجته تخونه، فيفاجئها هى وعشيقها على فراش الزوجية، وبينما الزوجة وعشيقها يرتعدان فرقا من هول الانتقام المرتقب يفاجئهما الزوج بالعفو عنهما، مفاجئا العشيق بطلب ريال واحد، وتنعم الزوجة بعفو زوجها وتتفانى فى خدمته، حتى كان يوم دعا فيه الزوج جميع أهله وأهل زوجته إلى مأدبة غذاء، وبعد المأدبة فاجأ الرجل زوجته بإخراج الريال من جيبه وطلب إليها أن تقص قصته، وينهى المؤلف سلسلة مفاجآته بهذه النهاية، «يستطيع القارئ أن يستنبط الخاتمة المروعة، فإنه لاشك يقرأ كثيرا فى الصحف عن اللاتى يرمين بأنفسهن من النوافذ العالية فيسقطن مهشمات مشوهات، ولعله إذ يقرأ هذه الأخبار المقتضبة يتساءل عن أسبابها الخفية ويذهب به الحدس كل مذهب، فهذا سر واحدة من أولئك المنتحرات، وإنه ليؤسفنى أن تنتهى القصة هذه النهاية المحزنة، ولكن ما حيلتى وقد بدأت تلك البداية الأسيفة؟ والحق لا تقع على تبعة بدايتها ولا نهايتها، فهكذا يرويها البطل المحزون الذى غدا لا يفارق الحان ليل نهار. وكم تمنيت لو كان كاتبها كما كان راويها، لأنى وا أسفاه لا أستطيع مهما أحاول أن أبلغ بعض ما يبلغ من صدق الرواية وقوة التعبير».

وحين تعجز حكاية نجيب محفوظ بطبيعتها عن تقديم المفارقة المدهشة التى يراها شديدة الأهمية بالنسبة للقصة القصيرة، يضغط علينا المؤلف لندرك المفارقة التى لا نستطيع بذكائنا العادى إدراكها، ولا ينبع ذلك من نفاذ رؤية الكاتب وعمق تحليله، ولكن ينبع من نثر الكاتب لألفاظ مثل القدر والمصادفة والحظ، ومن تفخيم صياغته لبعض ردود فعل شخصياته أزاء أفعال عادية لا تستحق مثل هذه الضجة الشديدة. وقد سبق أن أشرنا إلى قصة «بعد عشرة أعوام»، والتى جعل فيها من لبس بطل القصة للبنطلون الطويل مصادفة، ومن جلوسه فى المقعد الذى كان يجلس فيه إلى جوار والده كلما تردد على المسرح مصادفة أعجب، وكيف صرخ وأعول حين شاهد فاتنته تجالس أعيان الريف.

وتتجه المفارقات والمفاجآت فى أغلب القصص إلى الكشف عن «حكمة» تقليدية يعرفها الجميع، وتتمثل فى طبيعة الدنيا الغرورة التى لا تفاجئك إلا بما يسىء دائما، والتى «لا تدع الراكب راكبا ولا الماشى ماشيا، والتى تعطى الحلق لمن لا أذن له»،

والحذر الكيس الفطن هو من أساء الظن بها وبالناس جميعا وبنفسه أيضا، ولم يخدع بزينتها وزخرفها، وإذا كان المؤلف يطلب منا أن نحذر الدنيا جميعا وأن نخاف الحياة والناس، فإن أخوف ما ينبغى أن نخاف يتمثل فى المال والمرأة، فالمال عرض زائل، والمرأة تغدر وتخون وتتقلب كالدنيا، والمغرور بها والمخدوع فيها هالك لا محالة. وأول ما يسهل طريق السقوط للمرأة هو الاختلاط بالرجال.

ومثل هذه الرؤية رؤية تقليدية عامة ومتخلفة، لا يمكن نسبتها إلى كاتب دون غيره، وهى لا تحدد سمة خاصة ولا رؤية خاصة لأحد.

وإذا كنا نعجز عن تبين رؤية خاصة ومتميزة وشاملة لأديبنا من هذه القصص، فإننا فى بعض القصص قد نلتقى بما يشدنا إلى مجال روايات نجيب محفوظ وقصصه التى سيكتبها فى المستقبل، كما نلتقى فى بعض صوره الجزئية وتعليقاته الكثيرة فى هذه القصص ببعض أفكاره التى سبق أن عرضنا لها فى الحديث عن جذور رؤيته.

ومن صور تذكرنا لأجواء نجيب محفوظ ونحن نواجه هذه القصص، أن بعضها يكاد يكون هيكلا عظميا لروايات قدمها نجيب محفوظ فيما بعد، ومن أبرز الأمثلة على ذلك قصة «القىء»[٢٣] التى تكاد تعيد علينا قصة محجوب عبد الدايم فى القاهرة الجديدة مع اختلاف فى الدلالة وبعض التفاصيل، فهى تحكى لنا قصة سعادة سعيد باشا الذى كان فى بداية حياته كاتبا بالأرشيف بالدرجة الثامنة المخفضة، وكان «يعانى الأمرين من بساطة حاله وكثرة تبعاته، وطموح قلبه وتعالى همته، وكان معروفا بين الجيران لجمال زوجته الحسناء (تذكر إحسان شحاته تركى)، وكانت أمينة من أصل تركى عاجية البشرة سوداء الشعر والعينين فاتنة القسمات، فكان يدعوها أهل الحى بالأميرة، وكانوا يضربون بجمالها المثل» وفى يوم صدر قرار نقل سعيد أفندى إلى أسيوط، فأرسل زوجته - رغم إرادتها - إلى قصر سليمان باشا سليمان السكرتير العام للوزارة لتتوسط له لإلغاء نقله، وطبيعى أن يطلب الباشا وصال الزوجة الجميلة، وأن يلغى أمر نقل الزوج، وأن يرشحه لوظيفة من الدرجة السابعة بمكتب السكرتير

---

(٢٣) الرسالة، ٧ يوليو ١٩٤١، ص ٨٨٢ وما بعدها. وتقدم قصة «ثمن الأمومة» هيكلا مشابها لهيكل رواية السراب مع اختلاف فى الدلالة والنهاية أيضا. مجلة «مجلتى»، ٨ نوفمبر ١٩٣٨، ص ٨٩ وما بعدها.

العام، «وابتلع رنين الدرجة كل صوت حتى ضميره وعفته، وكـانت أمينة التـركية الجميلة ذات غرور وطموح، فاتفقا على أن السوأة شيء يدارى، أما الفرصة المواتية فشيء لا يعوض، وهو يامعا». ودرس سعيد أفندى فى بيته حتى حصل على ليسانس الحقوق وأختير سليمان باشا سليمان وزيرا، فجعل سعيد أفندى مديرا لمكتبه، «وكان قد تعودا المهانة كما يتعود الانف الرائحة النتنـة، وتدرج فى المنـاصب حتى أصبح «باشا» بدوره، وفى «يوم من الأيام» عاد الباشا إلى بيته بصورة غير متوقعة، فوجد شخصا آخر مع زوجته، فاحتج، وأصابت عصاه ساقها دون قصـد منه فقـالت له «أتضرب الساق التى رفعتك إلى أعلى المناصب».

وإذا كانت بعض قصص نجيب محفوظ تكاد تكون هيكلا عظميا لرواياته، فإن بعضها الآخر يقدم صورا ظهرت بصورة مقاربة فى روايات أخرى، وقـد سبق أن أشرنا إلى قصة «فترة من الشباب» والتى يذكرنا بطلها بصورة حب كمال لعايدة فى الثلاثية، وينفعل بطل قصة «أحزان الطفولة»[٢٤] بموت أبيه انفعالا مقاربا لانفعال حسنـين فى نفس الموقف. ويـذكرنـا وصف شخصية من شخصيـات قصـة «الحلم واليقظة»[٢٥] لحى الحسين بالأوصاف التى يصف بها المعلم «نونو» نفس الحى فى رواية خان الخليلى، «إن من يعيش فيه (حى الحسين) لا يحس بحاجته إلى شيء فإن أردت صلاة أو تبركا فدونك وضريح سيدنا الحسين حيث تتفتح أبواب السماء لاستغاثات البشر، وأن أردت سمرا فها هى أولاء المقاهى البلدى تصغى فيها إلى الشاعر وربابته الشجية، وإن نشدت له لهوا فعنـدك رفاق لا تعـرف السآمـة سبيلا إلى نفس من يعاشرهم»[٢٦].

ونحن نشعر فى جو الكثير من هذه القصص بأننا نعيش فى عالم نجيب محفوظ فى رواياته متمثلا فى نوعية الشخصيات والبيئـة الزمـانية أو المكـانية التى تـدور فيها الأحداث، فقصة «ثمن الضعف»[٢٧] تعيد إلى أذهاننا قصة الضابط «الفتوة» الذى

---

(٢٤) مجلة الرواية، أول يوليو ١٩٣٨، ص ٥٨١

(٢٥) المجلة الجديدة الأسبوعية، الجمعة ٣٠ نوفمبر ١٩٣٤، ص ١٧ وما بعدها.

(٢٦) نفس المرجع ص ١٨.

(٢٧) المجلة الجديدة الأسبوعية، أغسطس ١٩٣٤، ص ٣٠ وما بعدها.

يختطف حسناء الحى، وهى صورة تتكرر فى كثير من قصص نجيب محفوظ ورواياته اللاحقة، وقصة «فتوة العطوف»[٢٨] تعيد إلى أذهاننا قصة الفتوة الذى قهره البوليس، وتعيدنا قصة ملوك جوف الأرض، والحلم واليقظة، إلى جو خان الخليلى وزقاق المدق، ويتردد كثيرا اسم مدرسة خليل أغا الابتدائية. التى يسميها المؤلف مدرسة الفقراء[٢٩]. ومدرسة الخديوية الثانوية... إلخ.

وإذا كان نسيج الحكاية وحده عاجزا عن تقديم رؤية متكاملة وخاصة بنجيب محفوظ فإن تعليقاته – وما أكثرها – وحكمه على سلوك شخصياته فى هذه القصص يقربنا من العناصر الثابتة فى رؤية نجيب محفوظ، والتى سبق أن تحدثنا عنها فى الفصل السابق. ولن نقوم بتتبع كامل لتعليقات نجيب محفوظ وعلاقتها بالعناصر الثابتة فى رؤيته لأنها من الكثرة بحيث تحتاج إلى دراسة منفصلة، ولكننا سنكتفى فى هذا المجال بضرب عدة أمثلة توضح الظاهرة وإن كانت لا تتبعها.

يقدم لنا المؤلف قصة «فتاة العصر» بمقدمة طويلة تصور الشاب المثالى فى نظره «هو شاب جميل الصورة، طاهر النفس، فاضل الخلق، له دين ومروءة وعفة وحياء، يحفظ القرآن ويستلهمه القول والعمل، ومقيم للصلاة زلفى وتقوى، ويؤتى الزكاة طاعة ورحمة، ويصوم رمضان تدينا وتطهرا، ومن يطلع على باطنه يجده صورة صادقة لظاهره، وقد وهبه الله ضميرا يحاسبه على الخطرة الحبيسة حسابه على العمل المحسوس، ويضرم فى نفسه حماسا وشوقا إلى المثل الأعلى.

وقد تسألنى أيها القارىء: هل هذا الذى تعنى أحد أشبال الاسلام الذين جاهدوا مع النبى الأمين فأقول لك كلا.. هو من شباب العصر الحاضر، وقد تهز رأسك باطمئنان الذى اهتدى إلى حقيقة المسألة وتقول: لا ريب أنه من أبناء الريف الطاهر الذى لم تلوثه حياة الحضر، فأقول لك إنه من المقيمين فى القاهرة منذ ثمانى سنوات على أقل تقدير، وأنه طالب بكلية الحقوق وأنه من أسرة صعيدية معروفة كريمة المحتد،

(٢٨) لمراجعة هذه القصّة وما يليها من القصص التى يشار إليها، راجع فهرس القصص الملحق بهذا الكتاب.

(٢٩) راجع قصة «الذكرى» وفيها يلتقى البطل الفقير بالفتاة الأرستقراطية التى أحبها وهى تركب دراجة فتهتز نفسه اهتزاز نفسية حسنين فى موقف مشابه فى رواية بداية ونهاية، مجلة الرواية، ١٥ مارس ١٩٣٨، ص ٢٠٥ وما بعدها.

موفوزة الثراء، عظيمة الجاه، فلا يمنعه من الاستهتار لو أراد فقر ولا ضرورة. وقد يأخذك العجب وتستبد بك الحيرة ويداخلك بعض الشك فى أننى لم أتوخ الدقة فى وصفه، أو أننى أغض الطرف عن بعض نقائصه غض من يزكى عروسا، ولكننى أؤكد لك، أننى لم أجاوز فى نعته قولة الحق، وأنه شاب فاضل حقا، ميزته سجاياه الجميلة عن جمهرة أمثاله من الشبان، فهو لا يشرب الخمر ولا يرقص ولا يدخن، ولا يغازل الطالبات والمعلمات.. ولا دخل المسرح إلا مرة واحدة ليشاهد رواية يوليوس قيصر التى كانت مقررة حينذاك على طلبة البكالوريا، وهو فى حياته العامة والخاصة كالعابد القانت.. لأنه يصح أن يقال فيه ما قيل عن الفيلسوف «كانط» أنه لا حياة له.... »[٣٠]

وقد تعجب أيها القارىء وتأخذك الدهشة من هذه المقدمة الطويلة التى يقدم بها المؤلف لقصته، والتى يقلد بها أسلوب طه حسين فى حوار أرسطى يصلح مقدمة لبحث قضية فلسفية، وقد يخفف من دهشتك تصورك أن هذه المقدمة ضرورية إلى أقصى حد للقصة، وقد يخفف هذا من عجبك ودهشتك ويحملك على هز رأسك هزة العارف المقدر، ولكنى أصدقك القول حين أقول لك أن هذه المقدمة ليست ضرورية للقصة، وكان يمكن أن تستغنى عنها القصة تماما، فالكاتب يخبرنا مباشرة بعد هذه المقدمة بأن مسار الشخصية وطابعها قد تغير تماما، «ولكن قدر لحياته غير ما أراد، ووقع له ما لم يدر فى خلد إنسان»[٣١].

وإذا كان القارىء قد أصيب بالدهشة من هذه المقدمة الطويلة، فاعتقد أنه سيصدقنى حين أذكر له أن صورة الشاب المثالى هذه تكاد تكون تلخيصا للإنسان الناجى عند نجيب محفوظ والذى سيطر على شهواته المادية وطموحه الدنيوى من أجل عقيدته ومثله الأعلى وخلاص روحه.

وإذا كان تقرير المؤلف عن بطل قصة فتاة العصر يمثل الانسان المثالى والناجى فإن قصة «الكرة»[٣٢] تعرض علينا نموذج الانسان المرفوض، ويتمثل هذا النموذج فى الأستاذ حمدى الذى أرسله والده ليتعلم على نفقته فى باريس، والذى كان يحب أمه

---

(٣٠) مجلة الرواية، أول نوفمبر ١٩٣٨، فتاة العصر، ص ١٠٥٥.

(٣١) نفس المرجع، نفس الصفحة.

(٣٢) مجلة الرواية، أول مارس ١٩٣٩، ص ١٧٠ وما بعدها.

و «يحقد على والده»، والذى أعاده والده إلى مصر قبل أن يكمل تعليمه لأنه كان ينفق نقوده فى «حانات باريس»، وكان فى مصر وهو يتعلم «يرتاد المواخير، وكان حمدى حزينا على عودته من باريس، ولم يكن حزن حمدى نابعا من حرصه على مستقبله ولكن لأنه «ترك بها (باريس) قلبه المفتون، وحبه المضطرم، وجنته المفقودة، ودنيا أحلامه، ومرتع جنونه، حتى لكأنه ترك بها عالما طليقا لا يخضع لقانون أو تقليد إنسانى»[٣٣].

وكان مصدر فشله فى باريس أنه التقى فيها بمرجريت وهى «فتاة ريفية حسناء، فآمن بمرجريت، وكفر بكل شئ» «ولما كانت الفتاة فقيرة بائسة، فقد آمن بالشيوعية، ولم يحاول قط فهمها أو دراستها، ناسيا أو متناسيا أنه واحد منهم (الشيوعيين)، كفرا بالله وبرسله وازدراء للأخلاق والفضائل»[٣٤].

ويمثل حمدى على هذه الصورة الإنسان المرفوض من نجيب محفوظ لتهالكه على لذات الحياة المادية وتسخير حياته من أجلها، وحرصه عليها، والحاده المرتبط ارتباطا وثيقا بما يسميه المؤلف بشيوعيته.

أما صورة المرأة المثالية فتكمن فى المرأة الأم التى تضحى بلذات جسدها من أجل أبنائها كما تمثلها صورة الأم فى قصة ثمن الأمومة التى سبق أن أشرنا إليها، أما المرأة المرفوضة فيكفى أن تأخذ فتاة موعدا للقاء مع شاب حتى يغمرها المؤلف بصفات الابتذال والسقوط[٣٥].

وفى قصة «الحظ» يحدثنا نجيب محفوظ عن رأيه بصورة مباشرة فى اليانصيب وهو صورة من صور المغامرة فيقول: «واليانصيب مغامرة حقيقية تجذب الناس على اختلاف طبقاتهم، فيشارك فيه بعض الأغنياء للتلهية ومدافعة الملل، وايقاظ العواطف التى ران عليها الشبع والسأم، ويساهم فيه آخرون منهم طلبا للمزيد، واشباعا لغريزة

---

(٣٣) نفس المرجع، ص ١٧٢.

(٣٤) نفس المرجع ص ١٧٣.

(٣٥) راجع على سبيل المثال قصة «قناع الحب»، مجلتى، ١٥ أغسطس ١٩٣٧ ص ١٢٣ وما بعدها، ويكتب اسم الكاتب فى هذه القصة على هذه الصورة، بقلم «نجيب محفوظ خريج الجامعة المصرية»، كما سبق وأضاف الكاتب لاسمه فى قصة أخرى، لقب ليسانسيه آداب.

التملك التى لا تعرف الشبع أما أغلبية مريديه فمن الفقراء الحاليين»[٣٦] ويذكرنا هذا الحديث بحديث آخر مباشر للمؤلف تحدث فيه عن القمار حديثا مباشرا أيضا فى رواية «خان الخليلى»، وهو يعلق على انغماس رشدى «وشلته» فى القمار[٣٧].

وتحمل هذه القصص أيضا الكثير من آراء المؤلف التى سبق الإشارة إليها فى فصل جذور الرؤية، وخاصة عن الحب، وطبيعته وأثره، والعلاقة بينه وبين الغريزة الجنسية، كما تركز بصورة خاصة على موت الأب وأثره، وطبيعة الوراثة، وأمراض القلب.. مما يحتاج لدراسات منفصلة.

٤

لعل أخطر ما يميز هذه المجموعة من قصص نجيب محفوظ الأولى يتمثل فى سيطرة الطابع التجريبى على هذه القصص، ويكشف هذا الطابع التجريبى عن نفسه فى ظواهر ثلاث، الظاهرة الأولى هى أنها تكاد فى غالبيتها تمثل روايات طويلة اختصرها المؤلف واختزلها لتأخذ شكل القصة القصيرة، أما الظاهرة الثانية فتتمثل فى أن هذه القصص تعتمد فى بنائها على المفارقة العجيبة والمدهشة، وأما الظاهرة الثالثة فتتمثل فى سيطرة المؤلف سيطرة كاملة على هذه القصص، وحضوره حضورا كاملا يبدأ من عنوان القصة حتى خاتمتها.

وقد أدى الخلط فى مفهوم المؤلف بين القصة القصيرة والرواية، وهو خلط وقع فيه كل كتاب القصة القصيرة فى بداية ظهورها، إلى تحول القصة القصيرة من لحظة إضاءة مركزة تركيزا بالغا لموقف أو شخصية، إلى سرد كامل لتاريخ حياة الشخصية، ونجيب محفوظ لايكتفى أحيانا بسرد تاريخ الشخصية وحدها، ولكنه يضيف إلى ذلك تاريخ أسرتها أيضا، وفى قصة «حكمة الحموى» - التى سبق أن أشرنا إليها يشير المؤلف إلى تاريخ أسرة البطل، ويرتد بهذا التاريخ إلى ماضى هذه الأسرة منذ خمسين عاما، وتأتى بداية القصة على هذه الصورة «كان قبل خمسين عاما علما على الفضل والجاه والأدب،

(٣٦) مجلة الرواية، ١٦ أكتوبر ١٩٣٧، ص ١١٢٢.

(٣٧) خان الخليلى، الكتاب الذهبى، القاهرة، يوليو ١٩٥٢ ص ١٢٠.

وعنوانا للكرامة والرجولة والهيبة، لأنه كان لقب أسرة ذات محتد وصيت فى الجاه والعلم.

وقد يسأل سائل كيف قدر لتلك الأسرة المجيدة أن تنتهى إلى تلك النهاية الأليمة من النسيان، وكيف أمسى اسمها أجوف لامفهوم له وقد كان ملء الأفواه، والأسماع. ولذلك أسباب كثيرة ممايدهش لها ويفظع بها الرجل العادى، ويتقبلها الحكيم بعدم الإكتراث والانزعاج، ولا أحب أن أذكر منها شيئا فحسب الناس ما يوزع قلوبهم من الهموم والمتاعب، ولكن أروى قصة واحد من أبناء هذه الأسرة، ورث عنها نباهة ذكرها وسمو نبتها، ولعله كان يملك من جميل الفرص ما يستطيع أن يحيى به بعض مجد أسرته الأدبى، ويخلد اسمه على الأيام، ولكنه ارتضى فى حياته بالانزواء، وقنع عنها بالنسيان والله وحده أعلم بما كان فى عمله من الحكمة والهذيان»[٣٨].

ولعل ما يثير الدهشة فى هذه المقدمة الطويلة التى حرصنا على تقديم جزء كبير منها أنها لاتفيدنا كثيرا عن أسرة الحموى، إلا أنها أسرة عريقة فى مجدها، كما أنها لاتساعدنا على فهم الشخصية أو النفاذ إليها، ولكنها تحولت إلى نوع من التبرير لكتابة القصة أشبه بالتبرير الذى يقدمه أحيانا راوى الحكاية الشعبية، «من كونها لو كتبت بالأبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن اعتبر»، وقد يسمع الانسان مثل هذه الحكاية الشعبية بعد ذلك فلا يجد فيها أى عبرة على الاطلاق.

وتبدأ قصة «ثمن الضعف» بمجموعة من المقدمات الغريبة حقا، والتى تتصل بحياة البطل وتاريخ أسرته، وهو يبدأ هذه المقدمات بالحديث عن بيت الأسرة، الذى «صار من الآثار القديمة التى لايؤبه لجمالها بعد أن كان تحفة القرن الماضى،
إذ هيهات أن تذوق فى نظر الذوق الحديث، هذه الحيطان العالية الضخمة التى تشبه جدران الحصون والقلاع، وهيهات أن تتقبل عين قبولا حسنا مثل هذا الفناء الوحشى المتسع الذى هو أشبه ما يكون بأقبية المقابر»[٣٩] وطبيعى أن تكون الاقامة فى مثل هذه البيت عسيرة على من لم يأنس إليه، وينتقل المؤلف إلى الحديث عن الذكريات

---

(٣٨) المجلة الجديدة الأسبوعية، الأربعاء ١٨ مارس ١٩٣٦، ص ٢٤.

(٣٩) المجلة الجديدةالأسبوعية، ص ٣٠.

التى تطوف بأنحاء هذا البيت والتى «تفعل بالخيال فعل المخدرات»، وتتمثل هذه الذكريات المسكرة الرائعة فى لبس العمامة كلباس رسمى للرأس، و«الحمار يحتل مكان القطار»، «وهاتيك النسوة الجميلات المخدرات مسجونات يعلو حور عيونهن روح سأم وكسل».

ثم يحدثنا المؤلف عن «رجل» من الغابرين سكن هذا البيت، ثم توارثه من بعده أبناؤه وحفدته حتى انتهى آخر رب من أرباب هذه الأسرة ويمثل والد بطل القصة، ويبدأ الكاتب بعد ذلك فى الحديث عن رب الأسرة، وكيف «نشأ فى صباه نشأة هذه الاحياء البلدى فى الزمن القديم، ثم أصبح فتوة، وكان زوجا من الأزواج الذين لا تنقضى ليالى زفافهم إلا بموت غريم. وغيره الزواج والزوجة، وكسرت الشرطة شوكة الفتوات، فاشتغل بالتجارة، وفى ذلك الوقت وقع شىء عجيب لمن كان فى سنه ذلك أنه خلف طفلا...»

وبعد كل هذا الكفاح والاستطراد عن الزمن القديم وأهله، وعن والد الطفل وما حدث له فى حياته، يبدأ المؤلف فى الحديث عن تربية الطفل وكيف نشأ فى رعاية أم عجوز «تحبه حب العبادة» و«أب صارم سريع الغضب كبير الشراسة» فإذا خرج الأب أصبح سيد البيت، ولما نزل إلى الحارة كان ضعيفا بالقياس إلى صبيانها فاتخذ أحدهم حاميا له، وكان صبيان الحى يسمون هذا الصبى القوى بالفتوة، ويكبر هذا الفتوة فيما بعد ويصبح ضابطا، ويختطف من بطل القصة حبيبته «هنية»، ونغمة الضابط الفتوة الذى يختطف الحسناء، ستتردد فى أدب نجيب محفوظ كثيرا فى المستقبل، وكان بطل القصة «يتمثل فى المدرس صورة الأب، فلا يستطيع التكلم ويبقى ساكنا مضطربا» و«دارت الأيام» وتوظف بالبكالوريا، ولم يكن شىء فى حياته يهدد حياته كموظف فهو خواف رعديد لا يجرأ (؟) على مخالفة رئيس أو معاندة زميل... إلخ»[٤٠]

مثل هذه المقدمات الطويلة التى يلجأ إليها الكاتب، قد تصلح خلفية لكتابة رواية طويلة، أما بالنسبة لقصة قصيرة فهى لا تمثل عملا لا ضرورة له فحسب ولكنها تمثل

(٤٠) كل ما بين الأقواس من المرجع السابق، ص ٣٠-٣١، ولمراجعة أمثلة أخرى على هذه المقدمات الطويلة التى تمثل استطرادا لاجدوى منه، راجع قصة «الحظ» التى سبقت الاشارة اليها، وراجع قصة إخوان الطفولة بمجلة الرواية، أول يوليو ١٩٣٨، ص ٥٨١ ومابعدها.

عملا سلبيا ومعوقا. وفى بعض قصص هذه المجموعة يبدأ المؤلف بالدخول مباشرة إلى حكاية قصته، ولكنه يتوقف بعد قليل، لنواجه من جديد بالتاريخ الكامل لشخصيته.

والكاتب الذى يكتب رواية مضغوطة فى شكل قصة قصيرة بهذه الصورة عليه أن يلجأ مباشرة إلى أسلوب الحكاية الشعبية، ولا يدخل فى قدرته أن يترك الفعل حرا فى القصة يتحرك من موقع الحضور، ولكنه يلجأ دائما إلى الماضى وإلى صيغة كان وقد كان، وقد لا يصور فعل الشخصية ولكنه يكتفى بتقريره والحكم عليه بالبراءة والإدانة، والمؤلف لا يتوقف فى هذه القصص عن الإدانة الاخلاقية لشخصياته والحكم عليها، وهو لا يكتفى بوصف أفعالها ولكنه يصف حديثها أيضا ويحكم عليه، وطبيعى أن تخلو مثل هذه القصص من الحوار أو على الأقل تنفر منه إلى أقصى درجة، وفى قصة حكمة الحموى التى سبقت الاشارة إليها يهرب المؤلف من مواقف الحوار على هذه الصورة، « وكان له رأى فى الأدب » ثم يعبر هو عن هذا الرأى بلغته كمؤلف دون أن يحدد خصوصية اللحظة التى قال فيها الحموى ما قال ولا كيف قاله.

وتظهر هذه الشخصيات بصفات عامة لا خصوصية لها، ويكتفى المؤلف فى أحوال كثيرة بوصفها بأنها صورة طبق الأصل من صورة والدها مثلا، وكأنه وضح لنا صورة الأصل حتى يمكن لنا القياس عليه، أو يلخص طبيعتها فى لفظة واحدة فيصفها بأنها عصبية، أو شرسة أو مبتذلة وكأن مثل هذه الصفة تمنح الشخصية خصوصية بين ملايين الشخصيات التى تشترك معها فيها، وقد يحكم المؤلف على نفس الشخصية بأكثر من حكم، وقد تتناقض الأحكام التى يقدمها المؤلف عن الشخصية لأنه يرتب على كل فعل يقدمه حكما عاما جديدا قد يتناقض مع أحكامه السابقة، والكاتب ينفر نفورا كاملا من أن يترك أى شخصية من شخصايته تحكى ما حدث لها على لسانها، لأنها فى هذه الحالة ستعرض الحكاية ولا تقررها، وهو ما لا رغبة للمؤلف فيه ولا قدرة له عليه، وهو يعرض كل تاريخ الشخصية فى قصة قصيرة.

وقد سبق أن أشرنا إلى تنبيه الكاتب لنا إلى كون قصة « ثمن زوجة » قصة وقعت بالفعل، وتشير خاتمة القصة إلى أنه سمعها من صاحبها الذى غدا لا يفارق الحانة ليل نهار، وكم كان جميلا لو ترك الكاتب صاحب القصة المخمور يقص علينا حكايتـه

بنفسه، ولكنه ألغى حضوره إلغاء كاملا، وقص الحكاية بأسلوب الغائب، ولن تكون قادرًا على اكتشاف ما يزعمه المؤلف من سماعه للقصة من صاحبها إلى أن يخبرك الكاتب بنفسه بذلك فى نهايتها، «والحق لا تقع على تبعة بدايتها ولا نهايتها فهكذا يرويها البطل المحزون الذى غدا لا يفارق الحانة ليل نهار، وكم تمنيت لو كان كاتبها كما كان راويها، لأنى وا أسفاه لا أستطيع مهما أحاول أن أبلغ بعض ما يبلغ من صدق الرواية وقوة التعبير»[٤١].

وفى قصة «القىء» التى سبقت الاشارة لها أيضا تبدأ الأحداث وقد أحيل سعاده سعيد باشا كامل إلى المعاش، وقد كنا نتوقع فى مثل هذه القصة أن يعرض لنا المؤلف ذكريات بطلها على لسانه، وبأسلوب الاسترجاع، ولكن المؤلف يلغى بعد المقدمة الضرورية وجود سعيد باشا، ويبدأ سرد القصة بنفس أسلوبه التقليدى «يرجع به الخيال إلى عهد كان سعيد أفندى كامل كاتبا بالأرشيف فى الدرجة الثامنة المخفضة، وكان يقيم بمنزل فى عطفة الجلاء... إلخ».

وإذا كان تقديم المؤلف لرواية مختصرة فى شكل قصة قصيرة قد ترك آثارا سلبية على قصصه، فإن قيام بناء هذه القصص على المفارقة والمفاجأة قد ترك بصماته الواضحة أيضا، وأولى هذه البصمات أن المؤلف الذى يريد لك أن تعجب وتدهش لا يفكر فى تفسير الحدث لك أو تبريره أو التمهيد لوقوعه، أو اخضاعه لطابع الشخصية، لأنه لو فعل ذلك لكان وقوع الحدث طبيعيا ولما حمل لك الدهشة المطلوبة، ولا تمكنت منك الحيرة والدهشة من عجائب القدر، وغرائب الحياة. وقد سبق أن أشرنا إلى أن المؤلف يدعونا إلى الدهشة مما لا نستطيع أن ندهش منه ويكثر من استخدام لفظ القدر والحظ والمصادفة والبخت وأمثالها، بمبرر ودون مبرر حتى يضعنا فى جو المفارقة الحقيقية والمفتعلة التى يريد لنا أن نوضع فيه، كما يستجدى تأثر القارى بأسلوب مباشر خطابى على لسانه أو لسان شخصياته، بالاكثار من ألفاظ الندبة والاستغاثة من مثل، واعجباه، وامصيبتاه، وا أسفاه... إلخ».

ولامتداد الزمان فى هذه الحكايات على هذا المدى الزمنى الطويل الذى أراده

---

(٤١) مجلة الرواية، ١٥ يونيو ١٩٣٨، ص ٥٢٢.

المؤلف لنفسه ولقصصه، يصبح من المستحيل على كاتبها أن يربط بين الأحداث وأن ينتقل من زمن إلى زمن، ولا تقع الأحداث فى شكل حتمى وضرورى، ولكن الكاتب يختار من الأحداث ما يريد دون رابطة سببية واضحة، وتصبح الوسيلة الوحيدة للربط بين هذه الأحداث التى لا تريد أن تترابط، أن يلجأ الكاتب إلى نفس الصيغ التى تلجأ إليها الحكاية الشعبية للربط بين الأحداث واختصار الزمن مثل، ودارت الأيام، ومرت الأيام، وحدث ذات يوم، ومر زمان.. إلخ[٤٢].

والظاهرة الثالثة التى تميز هذه المجموعة من القصص هى ظاهرة الحضور المكثف للمؤلف، وإذا كان مفروضا فى القصة الجيدة ألا نشعر بحضور المؤلف إلا بأسلوب غير مباشر ومن خلف ستار الصورة التى يقدمها، بحيث يقتصر الوجود المباشر على الصورة وحدها، فإن وجود نجيب المباشر، وقبضته القاسية تسيطر على كل شىء وتحكمه. وتبدو قبضة نجيب القاسية إبتداء من العنوان الذى يقصد به الإثارة والإشارة إلى المفارقة والمفاجأة غالبا، مثل «مأساة الغرور»، «ملوك جوف الأرض»، «ثمن الضعف»، «راقصة من برديس»، «قناع الحب»، «الحظ»، «الدهر المعلم»، «الأرجوز المحزن»، «القيء»، «امرأة فى رجل»، «قتيل برئ»... إلخ.

أما أثر قبضة نجيب على بناء القصة نفسها فيتمثل فى أن أغلب هذه القصص أصبح مكونا من ثلاثة أجزاء، الجزء الأول مقدمة القصة وهى تخص المؤلف وحده، ويتوجه فيها بحديثه إلى القارىمباشرة شارحا لفلسفته فى الحياة متحدثا عن رأيه فى هذه المشاكل، مستشهدا بآراء الفلاسفة الآخرين، متخيلا نفسه فى حوار مع القارى متلقيا الأسئلة المتوهمة ومجيبا عليها، أما الجزء الثانى فخاص بالقصة التى يقدمها الكاتب، وأما الجزء الثالث فيمثل خاتمة القصة وهو جزء خاص بالمؤلف أيضا مثله فى ذلك مثل الجزء الأول، وفيه يعود المؤلف إلى الحديث مباشرة إلى القارئ عن مغزى القصة ودلالتها إن كان لها مغزى، وحين لا يتوّفر لها المغزى يختلق لها المؤلف مغزى ودلالة. والجزء الأول والأخير يمثلان إضافة سلبية للقصة لا ضرورة لها ولا مبرر، ولا يتصلان بطبيعة الفن ووظيفته.

---

(٤٢) سبق ورود مثل هذه الصيغ فى المقتطفات التى أوردناها سابقا من قصص المؤلف.

ولا يفلت الجزء الثانى الخاص بالقصة من قبضة المؤلف، فهو يتحكم تحكما قاسيا فى الحدث والشخصية، ويقطع السرد للإدلاء بتعليقاته على الأحداث التى تقع، ويطلق على الشخصيات أحكاما أخلاقية قاسية، وعلى الأبطال أيضا، ويحكم على الشخصيات بالسقوط والابتذال أو بالفضيلة والعفة طبقا لقيمه الخاصة، حتى القبلة يميز فيها بين قبلة حب طاهرة، وقبلة حب فاسقة...إلخ.

٥

ليست اللغة أداة لتوصيل الأدب وحده، ولكنها الوعاء الحامل لكل فكر الانسان وعلمه وثقافته، وتتحدد للغة طبيعة نوعية خاصة بحسب المجال الذى تـوظف فيه، وطبيعة الأدب النوعية تكمن فى تجسيد الصورة بكل ملامحها الجزئية الخاصة، ولذلك تنفر اللغة الأدبية من التقرير والتعميم والمباشرة، كما يتحدد جمالها لا من قيمتها الذاتية ولكن من قدرتها ونجاحها فى نقل جزئيات الصورة التى يرادها أن تنقلها.

وفى حديثنا السابق عن مجموعة القصص موضوع الدراسة وجدنا نجيب محفوظ يوظف اللغة بصورة قد لا تتفق أحيانا مع اللغة الأدبية المثالية، فهو لا يعرض علينا الصورة مجسدة، وفى لحظة حضور، ولا يتركنا فى مواجهة فعل الشخصيات وحوارها ولكنه يصف الفعل بنفسه ويلخصه منطلقا من الـزمن الماضى، ومن منـطلق فعلت الشخصية وكانت قد فعلت، وقالت وكانت قد قالت، وهو يقرر أفعال الشخصيات وأقوالها ولكنه لا يصورها، ويحكم على الفعل والشخصيات ويحاكمها أخلاقيا وبصورة مباشرة، ويعمم صفاتها ولا يخصصها، ولا يصور الشخصية فى موقف خـاص ولحظة زمنية خاصة، ولكنه يعمم صفتها فى كل زمان ومكان، بل يصنف طبيعتها فى نموذج لا يضمها وحدها فى لحظة زمنية وشعورية خاصة، ولكن يضمها ويضم غيرها بصورة مطلقة، ويتوجه بخطابه مباشرة إلى القارىء محاورا له، ناصحا، وواعظا، داعيا له إلى التأثر والتماس العبرة بالحوار المباشر، وصيغ التعجب، والندبة وغيرها من الأساليب الخـطابية، ومستشهـدا له بـأقوال الفـلاسفـة لكى يقنعـه بصـواب رأيـه أو عمق حكمته...إلخ.

أما المنطلق الثانى الذى تنطلق منه لغة نجيب محفوظ والذى يحتاج إلى نقاش طويل، فهو نظرته إلى اللغة لا باعتبارها أداة توصيل، لا يمكن قياس جمالها إلا بقدرتها على أداء وظيفتها، ولكن على اعتبار أن هناك أساليب جميلة فى ذاتها، وأن جمال الأسلوب جمالا مطلقا على هذه الصورة يمكن الوصول إليه بالصنعة والافتعال وغالبا ما يغطى هذا الجمال السطحى المفتعل عجزًا أسلوبيا واضحا، يتعرض له الأدباء دائما وهم مازالوا فى طور النشأة، يجربون لغتهم وأدواتهم، ولكنهم لم يستطيعوا بعد تطويعها والسيطرة عليها، وقد سبق أن أشرنا إلى محاولة نجيب محفوظ تقليد أسلوب طه حسين فى قصة من قصصه، ولكن بصمات أسلوب المنفلوطى تبدو أكثر وضوحًا وظهورا.

وتطرح هذه الظاهرة الأسلوبية نفسها فى قصص نجيب محفوظ فى صورة صيغ «بلاغية» تطرح كغاية جمالية فى ذاتها، وهى غالبا غير هامة فى عملية التوصيل وقد تكون عائقا لها، وتتكرر هذه الصيغ فى مجال وصف الطبيعة الجامدة والحديث عن الحب وفى قصة «فترة من الشباب» يبدأ المؤلف القصة بوصف الحى الذى انتقل منه البطل فيقول: «انتقل مع الأسرة من الحى الذى ولد فيه، والذى أمضى بين ربوعه اثنتى عشرة سنة لا يريم عنها، جاعلا منها ميدان لعبه، وعمله المدرسى، إلى حى لم ير مثله فى الأبهة والرونق، ولم تعد عيناه تقع علي ما كانت تألف من الأزقة الملتوية، والأوحال المكدسة والصبيان الحفاة، وهم يزعجون الناس بضجيجهم وشطارتهم، والفتيات ذوات الضفائر المرسلة والخمر المزركشة»[٤٣]. ومثل هذا الوصف المفتعل والمعمم على هذه الصورة لا يوصل إليك شيئا أكثر من حقيقة واحدة تتمثل فى انتقال البطل من حى إلى حى جديد، وقد تعجب لما خص به المؤلف صبيان الحى، فجعلهم حفاة عراة، فى حين خص الفتيات بقدر كبير من اليسر جعلهن جميعا قادرات على لبس الخمر المزركشة.

وتبدأ قصة «راقصة من برديس» التى سبقت الاشاره إليها بوصف الطبيعة بنفس الأسلوب، «غاصت حمرة الشفق فى سحب الليل الدكناء، وبانت جبهة البدر خلف الأفق الشرقى كأنها فكرة نيرة تبدد ظلمات الشك والحيرة، وخيم على الكون سكون

---

(٤٣) السياسة، ٢٢ يوليو ١٩٣٢، ص ٧.

رهيب لم يزعجه إلا تدفق ماء النيل وصخب اصطفاقه بأقطار السفينـة الشراعيـة الراسية المتأهبة للرحيل»[٤٤] مثل هذا الوصف مقصود لذاته مفصول عن جو القصة وأحداثها، وصف مجانى بلا ضرورة سوى المتعة الجمالية المطلقة التى يتصور المؤلف أنه يقدمها إلينا.

وفى قصة قناع الحب يصور المؤلف طبيعة الحب الذى يربط بين بطل قصته وبطلتها على هذه الصورة، «وياله من حب، إنه حب الروح والأمانى، إنه الخيال السـامى تسكن إليه النفس المعذبة المحرومة، إنه النسمة الهادية تهب على نفس مكتوية باللظى، إنه حلم السعادة فى يقظة قلب بائس أرق»[٤٥]. وإذا كان مفروضا أن المؤلف يصور بهذه الصورة لحظة خاصة فى تاريخ علاقة حب بين رجل وامرأة لكل منهما طبيعته الخاصة، فلا أعتقد أنه ساعدنا كثير بمثل هذا الاسلوب.

وفى قصة «الذكرى» يصف الحب على لسان بطل قصته فيقول، «إنه ليذكر هذا الآن فيعجب لهذا الحب الغريب الذى هو فلسفة الشباب الشاملة، والذى يتسامى إلى معارج التصوف والتجلى، وينحط إلى مهاوى القسوة والانانية والقذارة، وتكمن خلف جميع أوجهه الغريزة التى هى أمضى سلاح فى يد الحياة»[٤٦].

مثل هذا التعميم القريب إلى لغة المؤلف من أى لغة أخرى، والـذى لا يعطى ذكريات البطل أى خصوصية، لايفيد القصة كثيرا، وكل أهميته أنه يذكرنا بمقـالة للمؤلف عن «الحب والغريزة الجنسية» قال فيها كلاما مشابها لهذا الكلام.

والظاهرة الثانية الرئيسية التى يتمثل فيها سعى المؤلف إلى صيغ جمالية شكلية لذاتها تظهر فى كثير من الجمل الجاهزة التى كثر استعمالها حتى جفت ونضبت، والمؤلف يستمد هذه الجمل من القرآن الكريم أو من الشعر العربى، أو المثل العامى ويضيف المؤلف إلى نقله لهـذه الصيغ استخـدام المترادف أحيـانا، بـل ويصل إلى مستـوى المحسنات البديعية. ومن صور استخدامه للصيغ الجاهزة قوله يصف حركة فتاة غاضبة

---

(٤٤) المجلة الجديدة الاسبوعية، ابريل ١٩٣٦ ص ٢٣.

(٤٥) مجلتى، ١٥أغسطس ١٩٣٧، ص ١٢٤.

(٤٦) مجلة الرواية، ١٥ مارس ١٩٣٨، ص ٢٠٩.

من زميلتها فيقول أنها «لوت عنها كشحا»، ويصف رجلا تراه نفس الفتاة من ظهره بهذه الصورة، «فلم تروجه الطارق، ولكنها شاهدت دبره وهو متجه إلى الداخل»[٤٧]. ويصور على لسان إحدى شخصياته طبيعة سكان الأحياء الشعبية بهذه الصورة، فهم «قوم يعيشون حياة كلها حب ومتعة، ولا يحلمون إلا بأحلام الهوى ولا يقلقهم إلا خاطر الفراق، وكيد العاذلين، وكأنهم بمنأى عن العالم وهمومه وكأن الدهر عاهدهم فلا يصيبهم إلا بما شاءوا»[٤٨].

وفى قصة «ألحظ» يصف بطلها ابنة عمه وزوجته بقوله. أما ابنة عمى فأعوذ بالله من شر ما خلق، ويصف والدها بقوله: «فسار فى الأرض مختالا فخورا» ويصف موقف ناظر مدرسة حين وعد مدرسا بزيادة راتبه بقوله : «فوعده خيرا وهو كظيم»[٤٩]، ويقارن بطل قصة الذكرى بين زمنه وزمن أخيه الصغير فيقول: «تلك أيام خلت أما أيامكم»[٥٠]... الخ.

وهو يصف وضعية بطل قصة أول أبريل بقوله: «إلا أن طارئا من الحدثان حدث له»، وأنه أصبح «على شفا جرف هار» من الخراب والدمار، والتجار متذمرون فزعون، يطالبون ويلحفون» و«يطبعون على آذانهم فلا يسمعون»، والبطل لا يملك إلا الإستسلام و«النزول على حكم المقادير[٥١]»، وفى قصة «ثمن زوجة «يعلن الحلاق للزوج عن شكه فى زوجته بقوله «إن بعض الظن إثم»، ويعلن الزوج عفوه المدعى عن زوجته بقوله «ارتدى ثيابك ياسيدتى واطردى عنك الرعب فلا خوف عليك ولا أنت تحزنين[٥٢].

ولن نحاول فى هذا المجال تتبع الصيغ الجاهزة، أو صور الترادف فى قصص نجيب محفوظ فذلك موضوع يحتاج إلى دراسة منفصلة ومتخصصة ليست هذه الدراسة مجالها،

---

(٤٧) المجلة الجديدة الاسبوعية، الجمعة ١٩٣٤/١١/٢، قصة ملوك جوف الارض، ص ١٦، ص ١٧ على الترتيب.

(٤٨) المجلة الجديدة الاسبوعية، قصة الحلم واليقظة، الجمعة ١٩٣٤/١١/٣٠ ص ١٨.

(٤٩) مجلة الرواية، ١٩٣٤/١٠/١٦، ص ١١٢٣، ١١٢٤، ١١٢٥ على الترتيب.

(٥٠) مجلة الرواية، ١٩٣٨/٣/١٥، ص ٢٠٦.

(٥١) مجلة الرواية، أول فبراير ١٩٣٨، ص ٣١، ص ٣٤، ص ٣٩ على الترتيب.

(٥٢) مجلة الرواية، ١٩٣٨/٦/١٥، ص ٥٤٦، ص ٥٥٠، على الترتيب.

وغاية ما نحب أن نشير إليه أن هذه الصيغ الجاهزة لا تكتفى بتعميم الصورة التى يقدمها المؤلف، ولكن تعمدها أحيانا يؤدى إلى مواقف بالغة الافتعال ولا تخلو من ركاكة، وقد سبق أن أوردنا وصف المؤلف لأحد المنازل القديمة بمثل هذه العبارة المتكلفة، «إذ هيهات أن تذوق فى نظر الذوق الحديث هذه الحيطان العالية الضخمة»، ويصف سعى أم لتزويج بناتها نظرا «لأزمة الزواج، ونضج الفتيات»، على هذه الصورة، وكن «يسعين إلى اصطياد الأزواج، ولو أدى ذلك إلى جرح كبريائهن، ونكس أذقانهن»[٥٣].

ونحب أن نشير أخيرا إلى أن لغة نجيب محفوظ فى هذه القصص، مع ادعائها «البلاغى» لا تخلو من مظاهر كثيرة من مظاهر الخطأ الدلالى والنحوى والصرفى.

٦

إختار نجيب محفوظ قصص مجموعة «همس الجنون» من قصص نشرها فى الفترة ما بين سنة ١٩٣٧ إلى سنة ١٩٤٥[٥٤] ومعنى ذلك أنه تجاوز فى اختياره لقصص المجموعة فترة بداية نشره لقصصه والممتدة من سنة ١٩٣٤، إلى منتصف ١٩٣٧. وقد أعاد المؤلف نشر قصصه بنصها دون تعديل إلا ما سبق أن أشرنا إليه من نشره لقصة الشر المعبود مرتين بعد تعديلها واختياره للقصة المعدلة لنشرها فى «همس الجنون» وتغييره لعنوان قصة أخرى وهى «أكل العيش يحب»، وإعادة نشرها فى همس الجنون بعنوان «من مذكرات شاب». وإذا كان نجيب محفوظ لم يقم بتعديل مباشر للقصص التى نشرها فى همس الجنون، فان اختياره لبعض قصصه لنشرها واغفاله لبعضها الآخر يتضمن حكما غير مباشر على القصص المختارة، والقصص التى لم تنشر، ويتضمن حكما بتفوق وأفضلية القصص المنشورة فى مجموعة همس الجنون على القصص التى أهملها المؤلف ولم ينشرها.

وإذا كانت قصص نجيب التى كتبها فى هذه المرحلة عموما تدور حول محاور ثلاثة

---

(٥٣) المجلة الجديدة الأسبوعية، ١٩٣٤/١٢/١٤، قصة «البحث عن زوج»، ص ١٤.

(٥٤) راجع فهرس القصص الملحق بنهاية الدراسة.

هى القصة الخبر، والقصة التى تعتمد على المفارقة العجيبة والمدهشة، والقصة الوعظية، فان قصص مجموعة همس الجنون تدور حول قصة المفارقة، والقصة الوعظية؛ وتهمل أو تكاد تهمل القصة الخبر.

وتمتد قصص المفارقة الغريبة والعجيبة لتشمل أغلب قصص المجموعة وهى مستمدة من الواقع الذى كان يعيشه المؤلف، أما القصة الوعظية فينسبها المؤلف إلى مصر الفرعونية، أو يدعى نسبتها إليها. والقصد إلى المفارقة المدهشة والغريبة واضح من القصة الأولى التى يسمى المؤلف مجموعته باسمها وهى قصة «همس الجنون» ولكى يحقق المؤلف أكبر قدر من المفارقة لقصته جعل بطلها شخصية هادئة ومستقرة بصورة كاملة ليصبح أبعد الناس عن التعرض للجنون أو حتى القلق، وحتى يصبح جنون مثل هذه الشخصية عجيبا وغريبا وغير مبرر، وحتى تتملكنا بصورة كاملة ونهائية غرابة المفارقة غير المتوقعة يصف المؤلف بطل قصته بقوله، «كان إنساناً هادئا أخص ما يوصف به الهدوء المطلق. ولعله ذاك ما حبب إليه الجمود والكسل، وزهده فى الناس والنشاط. ولذلك عدل عن مرحلة التعليم فى وقت باكر، وأبى أن يعمل مكتفيا بدخل لا بأس به. وكانت لذته الكبرى أن يطمئن إلى مجلس منعزل من طوار القهوة، فيشبك راحتيه على ركبته، ويلبث ساعات متتابعات جامدا صامتا، يشاهد الرائحين والغادين بطرف ناعس، وجفنين ثقيلين، لا يمل ولا يتعب ولا يجزع، فعلى كرسيه من الطوار كانت حياته ولذته. ولم يكن وراء هذا المظهر البليد الساكن حرارة أو حركة فى قرارة النفس أو الخيال، كان هدوءه شامل الظاهر والباطن، الجسم والعقل، الحواس والخيال، كان تمثالا من لحم ودم، يلوح كأنما يشاهد الناس، وهو بمعزل عن الحياة جميعا.

ثم ماذا؟!

حدث فى الماء الآسن حركة غريبة فجائية كأنما أُلقى فيه بحجر.

كيف؟!»[٥٥].

ولا شك أن كاتب القصة ادهشنا حقا بوصفه لبطل قصته، أدهشنا أولا بافتراض إمكانية وجود مثل هذا الإنسان الجماد المتحجر ظاهرا وباطنا، وأدهشنا ثانيا باختيار

---

(٥٥) همس الجنون ص ٤ – ٥.

مثل هذا الإنسان الجماد دون خلق الله جميعا لكى يصاب بالجنون، ثم أدهشنا ثالثا بادعاء أن المجنون شفى من جنونه تماما، وعاد ليمارس حياته الأولى كما كان قبل جنونه، إذا صح أنه كان يعيش حياة على الإطلاق. وتعرض مجموعة «همس الجنون» فى معظم قصصها سلسلة متتابعة من هذه المفارقات الغريبة العجيبة والمدهشة التى تكشف غرائب الحياة ومفاجآت الأقدار وعبثها، وصروف الحياة وتقلباتها، فنجد فى قصة «الهذيان»[٥٦] الزوج الذى يحب زوجته إلى درجة العبادة وحين تمرض بحمى النفاس يكاد يفتديها بحياته، «وقد عرف منذ اليوم الأول للمرض ما الخوف وما الإشفاق، وما الجزع، واندفع إلى استدعاء أعظم الإخصائيين من الأطباء حملة الباشوية والبيكوية غير مبق على مال، أو ضان بثمين حتى اضطر إلى بيع الراديو وساعته الذهبية، ولو طلب إليه أن ينقل دمه إليها لأداه إلى آخر قطرة... وبالغ فى ذلك فطلب من مصلحته أجازة كيلا يفارق المريضة. وكان يرقب أعين الفاحصين الأطباء ويسألهم، ويطالع وجه زوجه ساعة بعد ساعة ويسأل العرافين، ويزور أضرحة الأولياء ويفسر الأحلام ، ملتمسا الطمأنينة فى مظانها جميعا»[٥٧].

هذا الزوج المحب لزوجته على هذه الصورة، المتفانى فى هذا الحب إلى درجة المبالغة، كما يصفه المؤلف، والذى تبلغ مبالغته فى الحب، وتضحيته من أجله إلى مستوى التضحية بالراديو وبساعته الذهبية!، يفاجأ وهو فى أسمى درجات تفانيه ودون سابق إنذار بزوجته تهذى فى مرضها باسم رجل آخر كان يحبها وينافسه فى خطبتها، ويتحول الزوج المحب إلى زوج قاتل فيمنع الدواء عن زوجته حتى تموت ويقرر بعد مدة الترويح عن نفسه والهرب من ابنته بالسفر إلى لبنان، ثم يلقى بنفسه فى البحر ليموت غرقا، وينقل المؤلف تعليقات البشر العاديين الذين لا يصلون إلى الأسرار، ولا يدركون عبث المقادير على انتحاره بقولهم: «ما رأينا إنسانا يحب زوجته كالمرحوم صابر، فلا هو صبر على فقدانها ولا احتمل الدنيا بعدها، فقضى على نفسه بعد موتها بأيام... رحمهما الله»[٥٨].

---

(٥٦) المجموعة ص ٥٧ وما بعدها.

(٥٧) همس الجنون ص ٧٥.

(٥٨) المجموعة ص ٨٠.

وسنلتقى فى استعراض المفارقات المدهشة فى قصص المجموعة بالابن الذى يعشق أمه بعد أن تحولت إلى غانية وهو لا يعرفها[٥٩] وبالزوج العجوز الكهل الذى يتوسل إلى عشاق زوجته الشابة ليعودوا إليها[٦٠]، وبالأم التى ترفض زواج ابنتها حتى لا تبدو كبيرة فى السن، والتى تتورط فى موقفها إلى حد تشويه سمعة ابنتها، وينتهى مصيرها إلى هرب ابنتها مع عشيق أمها وزواجها به[٦١]. وإلى الزوج والزوجة اللذين يصاب كل منهما بمرض الزهرى دون أن يعرف أحدهما سر الآخر، وذلك نتيجة للخيانة المتبادلة وعلى طريقة وكما تدين تدان، وبالكيل الذى تكيل به تكتال[٦٢]، وبنفس الطريقة نلتقى برجلين أرستقراطيين يعشق كل منهما زوجة الآخر ويختلى بها فى الظلام فى أحدى الحفلات وفى نفس الحجرة، وينتهى الأمر بلبس كل منهما جاكتة الآخر، وتصبح المشكلة متمثلة فى كيفية حصول كل منهما على جاكتته من صديقه[٦٣]. كما نلتقى بطبيب شاب فى أول عهده بممارسة الطب يظن نفسه مريضا بالتيفوئيد، ويفكر فى الموت، ويستدعى أحد زملائه من الأطباء لمعالجته، ويكتشف الطبيب المعالج أن سبب مرض الطبيب الشاب هو تركه غليونه مشتعلا فى جيب جاكتته الأعلى[٦٤]..الخ.

أما القصص الوعظية فى المجموعة، فتتحدد فى قصص ثلاث، مستمدة أو منسوبة إلى تاريخ مصر القديمة، وأولها قصة «يقظة المومياء»[٦٥] التى تضعنا بقوة فى أجواء رواية «كفاح طيبة» فهى تحدثنا عن باشا تركى مثقف ثقافة فرنسية، ويهوى جمع اللوحات الفنية، يحتقر المصريين، ويجلد فلاحا مصريا لأنه أختلس قطعة من اللحم المسلوق من طعام كلب الباشا، وتمضى القصة لتحدثنا عن اكتشاف أثرى اكتشفه أحد المصريين الجهلاء فى أرض الباشا وبتصريح منه، وفى حضور ضيوف أجانب منهم أحد علماء الآثار الفرنسيين، ويدخل الباشا وعالم الآثار والمصرى مكتشف القبر إليه،

---

(٥٩) المرجع السابق ، قصة روض الفرج ، ص ١١٣ وما بعدها.

(٦٠) قصة ثمن السعادة، ص ١٩١.

(٦١) قصة نكث الأمومة ص ٢١٣ وما بعدها.

(٦٢) قصة المرض المتبادل ص ٢٦٠ وما بعدها.

(٦٣) قصة عبث ارستقراطى ص ٢٨٠ وما بعدها.

(٦٤) قصة مرض طبيب ص ٢٨٨ وما بعدها.

(٦٥) المجموعة ص ٨١ وما بعدها.

وتستيقظ مومياء صاحب القبر المكتشف وهو أحد القواد العظام فى مصر الفرعونية، ويبدو القائد الذى بعث من الموت فى أقصى درجات الثورة والغضب والدهشة،لأنه يظن الباشا عبده شنق الأبيض الذى أتى به أسيرا فى احدى غزواته، فى الشمال، ويعجب كيف استطاع هذا العبد أن يقسو على أحد المصريين، بل وأن يجلده ويهينه لأنه جائع، وتنتهى المواجهة بسقوط الباشا التركى ميتا من الذعر والخوف وقبل أن ينطق بحرف.

أما القصة الوعظية الثانية فهى قصة «الشر المعبود»[٦٦] التى سبقت الإشارة إلى كونها القصة الوحيدة التى قام المؤلف باجراء تعديل عليها، وتتحدث القصة عن مصلح كان قادرًا على إصلاح المجتمعات فى مصر القديمة، وكان أساس دعوته «الجمال والاعتدال»، ووجد الحكام أنهم أصبحوا عاطلين بلا دور فى المجتمع الجديد، فتآمر حارس الأمن، والقاضى، والطبيب على الشيخ المصلح فتخلصوا منه، وعملوا على محو ذكراه، وعلى هدم مجتمع السلام والخير الذى بناه، ليعود لهم دورهم من جديد، «وشاهدوا جميعا بأعين مشرقة بنور الفرح ذلك النظام يتقوض بنيانه وينهار حجرا على حجر، وردت المعدة إلى عرشها تتحكم فى الرقاب والعقول، وعادت الحياة الشيطانية تملأ جو «أخنوم» الهادىء، وتعصف بالسلام المخيم على ربوعه واستأنف عصبة الحكم جهادها، ووجدت نفسها مرة أخرى، تكافح وتناضل عن الخير والعدالة والسلام»![٦٧].

أما القصة الوعظية الثالثة فهى قصة «صوت من العالم الآخر»، وتتحدث عن كاتب مصرى قديم مات شابا، ومن خلال تفاصيل كثيرة عن عملية التحنيط وغيره من المظاهر التى تحيط بعملية الدفن عند الفراعنة القدماء، يدون الكاتب الميت مذكراته عن روحه التى تخلصت من قيود الجسد، فأصبح الإنسان مكشوفا جسديا ونفسيا، ماضيا وحاضرا ومستقبلا، لهذه الروح المنطلقة المحلقة، وكيف أدركت الروح أن العالم المادى الإنسانى هو عالم الفساد والتغير والإنحلال، أما عالم الروح فعالم

---

(٦٦) المجموعة، ص ١٧٠ وما بعدها.

(٦٧) المرجع السابق، ص ١٧٧.

(٦٨) المجموعة، ص ٣٠١ وما بعدها.

الجمال والخلود، «لأن الأنوار الخافتة المتهافتة التى تخفق فى كل مخ – على حدة – ضعيفة خابية، اتصلت فى المجموع الملتحم المتماسك ولاحت نورا قويا باهرًا . رأيت فى لمعتها حقا باهرا وخيرا صافيا وجمالا متألقا فازددت دهشة وحيرة. رباه! لشد ما تعانى الروح وتتعذب، ولكنها تبدع وتخلق رغم كل شىء. رباه! لقد رأى تونى أمورا جليلة وليرين أمورا أجل وأخطر وأيقنت أن ذلك النور الذى بهرنى إن هو إلا نقطة من السماء التى سأعرج إليها وغضضت البصر، ووليت الدنيا ظهرى»(٦٩).

٧

لا يمكننا فى مجموعة من القصص كمجموعة «همس الجنون» تعتمد فى بنائها ونسيجها على المفارقة الأعجوبة أن ندرك رؤية المؤلف من داخل القصص نفسها، ذلك لأن المؤلف يقصد فى قصصه إلى هدف آخر وهو وضعنا فى موقع الدهشة والانبهار من تصاريف الحياة وعجائب الأقدار، ولا يصبح هدف المؤلف هو الكشف عن واقع البشر وطريق مستقبلهم بقدر ما يصبح هدفه إصطياد ما يسميه بعجائب الحياة وغرائبها التى تتركنا فاغرين الأفواه عاجزين عن النطق . وليس أمامنا من سبيل فى مثل هذا الموقف لكشف رؤية الكاتب إلا الاعتماد على الأشياء المضافة للنص الأدبى، وسنلجأ فى محاولتنا لكشف رؤية الكاتب فى مجموعة همس الجنون إلى رصد المنابع الرئيسية للمفارقة فى المجموعة، وإلى آراء الكاتب وأحكامه التقريرية على الفعل أو الشخصية، وإلى ربط بعض قصصه أو مواقف من هذه القصص بأعماله الأخرى.

وإذا تجاوزنا عن بعض القصص القليلة التى تبدو فيها المفارقة الاعجوبة مجانية وبلادلالة بصورة كاملة، وليس ثمة هدف من ورودها سوى إثارة الدهشة والتعجب وحدها مثل قصة «همس الجنون» التى سبقت الإشارة إليها، وقصة «نحن رجال»(٧٠) التى يحتفل فيها أحد الفتوات الاثرياء مع أهل عطفته بخروجه من السجن، ويظل الفتوة فى الاحتفال يعب من الخمر ليسر أقرانه ويثبت رجولته حتى يسقط ميتا.

---

(٦٩) همس الجنون، ص ٣١٤.

(٧٠) المجموعة ص ١٦١ وما بعدها.

إذا تجاوزنا عن بعض هذه القصص فسنجد أن المفارقة الأعجوبة تنبع فى معظم قصص همس الجنون من نقيضين؛ أولهما العلاقة بين الرجل والمرأة، وثانيهما أثر المال على البشر. وتقوم علاقة الرجل بالمرأة فى معظم قصص المجموعة على خيانة كل طرف من طرفى العلاقة للطرف الآخر، وتركز قصص المجموعة على خيانة المرأة أكثر مما تركز على خيانة الرجل، وينظر المؤلف إلى خيانة المرأة باعتبارها أكثر إثما وخطورة من خيانة الرجل، وهى نفس النظرة التقليدية التى تسود كثيرا من المجتمعات المختلفة، ونادرا ما يحمل المؤلف الرجل قدرا من تبعة الخيانة ومسئوليتها، وذلك لإثبات مقولة تقليدية أخرى وهى، «وكما تدين تدان»، كما حدث فى القصتين اللتين سبقت الإشارة إليهما، وهما قصة المرض المتبادل، وقصة عبث أرستقراطى.

والمرأة مرشحة للخيانة فى مجموعة «همس الجنون» لعدة أسباب على رأسها ما سبق أن أشرنا إليه فى التمهيد من كونها أكثر خضوعا لغريزتها وحاجاتها الحيوانية المادية من وجهة نظر المؤلف، والمرأة الارستقراطية الغنية على رأس المرشحات فى هذا المجال فليس لديها من هموم الحياة الأخرى ما يشغلها عن التفرغ الكامل لمثل هذه الحاجات الحيوانية، برغم ادعائها أحيانا للثقافة أو عمل الخير، وتعد قصة «الزيف»[٧١] وقصة نكث الامومة التى سبقت الإشارة إليهما، أصدق تعبير عن هذا الصنف من النساء، ويبدو هذا النوع من الخيانة أثيرا عند المؤلف لانه يفضح التناقض الواضح بين ادعاء الرقى بالنسبة لهذا النوع من النساء، وبين خضوعهن المفضوح لغريزتهن الحيوانية، أما المرأة العادية التى تجبرها ظروفها القاسية على الخيانة، فان التعجب من خيانتها يعد غير ذى موضوع «لأن العيب من أهل العيب ليس عيبا».

وقد أنتهز بعض الباحثين هذه الفرصة الذهبية لإضفاء صفات الكفاح والبطولة والثورية كعادتهم على مجموعة همس الجنون وعلى مؤلفها، وهى صفات ودلالات لعلها لم تخطر على بال المؤلف، يقول د. أحمد هيكل فى الحكم على المجموعة «والحق أن نجيب محفوظ بهذه الطائفة من قصصه التى تحمل على البشوات والبكوات والمستوزرين، يعتبر من رواد الأدب الثورى، الساخط على فساد العهود الماضية ، كما

---

(٧١) المجموعة، ص ١١ وما بعدها.

أنه فى قصصه المجسمة للعيوب الطبقية، والمتعاطفة مع الفقراء والكادحين، والحاملة على الإقطاعيين والرأسماليين، يعتبر من أوائل من مهدوا الطريق أمام الواقعية الاشتراكية فى الأدب المصرى الحديث[٧٢] «ويحكم محمود أمين العالم على مجموعة همس الجنون حكما مقاربا للحكم السابق فيقول: «أغلب قصص همس الجنون نقد اجتماعى، وفضح للطبقة الارستقراطية وكشف للمساوئ التى يولدها الفقر والتفاوت الطبقى»[٧٣] ويؤكد أحمد محمد عطية نفس الأحكام السابقة فيجد «فى مجموعة همس الجنون ١٩٣٨ هذا الفن الواعى المخلص لقضايا الشعب»[٧٤].

أما السبب الثانى الذى يرشح المرأة للسقوط والخيانة فى قصص نجيب محفوظ فيرد إلى عجز الرجل عن تلبية حاجات المرأة الجنسية نتيجة للزواج غير المتكافئ سنا، وكثير من القصص يكبر فيه الزوج زوجته بأكثر من عشرين عاما، ففارق السن بين الزوج والزوجة فى قصة «الشريدة»[٧٥] يبلغ خمسة وعشرين عاما، وفى قصة «كيدهن[٧٦] نجد نفس الفارق فى السن بين الزوجين، وفى قصة «ثمن السعادة» التى سبقت الإشارة إليها. والتى يتوسل فيها الزوج إلى عشاق زوجته ليعودوا إليها، يتجاوز فارق السن بين الزوجين ستة وثلاثين عاما، وفى قصة «نكث الأمومة، والتى سبقت الاشارة إليها أيضا، يقترب فارق السن بين الزوجين من الثلاثين عاما..».

أما السبب الثالث الذى يرشح المرأة للسقوط، ويعد مبررا كافيا من وجهة نظر المؤلف، فهو حاجة المرأة وأسرتها إلى الطعام نتيجة الفقر الشديد، وقسوة ظروف الحياة، ويكشف المؤلف عن هذا النوع من الخيانة فى قصة «الجوع[٧٧]، وقصة «الثمن[٧٨]».

ويعتبر المؤلف أن طبيعة العصر الحديث وما حدث فيه من تطور هو المسئول عن

(٧٢) الأدب القصصى والمسرحى فى مصر، ط ٢، دار المعارف بمصر سنة ١٩٧١ ص ١٠٣، ١٠٤.

(٧٣) تأملات فى عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة، ١٩٧٠، ص ١٣٧

(٧٤) مع نجيب محفوظ، دمشق ١٩٧١، ص ١٤٥.

(٧٥) همس الجنون ص ٢٧ ومابعدها.

(٧٦) المجموعة ص ٩٦ وما بعدها.

(٧٧) همس الجنون، ص ١٤٧ وما بعدها

(٧٨) المجموعة ص ٢٠٧ ومابعدها.

الفساد الأخلاقى الذى يمثل المنبع الأول للمفارقة المأساة فى قصصه، كما أنه مسئول أيضا عن المنبع الثانى للمفارقة المأساة أيضا، فهو بما سمح به من سفور واختلاط المرأة بالرجل فتح للمرأة أوسع الأبواب للسقوط، كما يتمثل فى قصة «خيانة فى رسائل[٧٩]»، وقصة «هذا القرن»[٨٠]، وهو بما فجر من طموح مادى فتح الباب واسعا أمام المنبع الثانى للمأساة والذى يتمثل فى تكالب الناس على المادة، مما أفقدهم إنسانيتهم وجعلهم عرضة للرشوة والمحسوبية، وفرض غير الأكفاء مكان الأكفاء.

وتمثل قصة «الورقة المهلكة[٨١]» فى مجموعة همس الجنون الأثر البالغ التدمير للمادة من وجهة نظر المؤلف، أصدق تمثيل فتبدأ القصة بشاب يقصد ملهى فى الخلاء ليجدد بالجلوس فيه نفسه بعد أن ران عليها الملل، لم تكن هذه أول مرة يهبط فيها إلى هذه القهوة التائهة فى الصحراء، فقد زارها زيارة سعيدة لم تكن فى الحسبان منذ أمد قريب. وما دفعه إليها تلك المرة إلا الملل الراكد على نفسه التى شبعت من أهواء الدنيا، وعانت من الفراغ مر العناء، وتركته يتخبط حائرا ما بين الميادين والأزقة لا يهتدى إلى مستقر، وما عاج به إليها هذه المرة إلا ما طالع خياله من أطياف ذكريات حلوة».

وتمثلت الذكريات الحلوة التى قصد الشاب إلى استعادتها فى جلسة فى مقهى تائهة فى الصحراء فى ليلة قمراء، ومدينة غريبة من الصفائح تقع مباشرة على بعد عشرة أمتار من مدخلها، وتأوى - كما يقول المؤلف - «رجالا، ونساء، وأطفالا، وترعى عرصاتها المعز والكلاب» كما أتى يستعيد السماع إلى مغن شاب أطربه هذه الليلة وملأ نفسه سعادة وغبطة، فمنحه ورقة من فئة العشرة جنيهات، وكانت هذه الورقة هى «الورقة المهلكة» لأنها قلبت توازن المغنى الشاب بصورة كاملة فغادر زوجته وأسرته ومدينته لتقوده قدماه إلى الأزبكية مغنيا فى مقاهيها البلدية عاشقا لغانية، ثم مكونا لعصابة من رجال مدينة الصفائح، وبطر وطغى، وفرض السطوة، وجبى الإتاوة ونشر الرعب.

---

(٧٩) المرجع السابق، ص ٤٧ وما بعدها.

(٨٠) نفس المرجع ص ١٣٠ ومابعدها.

(٨١) المرجع السابق، ص ١٨٠ ومابعدها.

«ولبثت تلك الحياة ما لبثت، ثم انقطعت بغته على أسوأ حال، وقيل فى ذلك إن الرجل رجع يوما إلى مخدع عشيقة له على غير موعد، فوجدها بين يدى أحد أتباعه، فكبر عليه الأمر، وأعماه الغضب، فاستل خنجره وقتل به الاثنين، وقبض عليه وعلى عصابته، وامتدت يد القانون إلى مدينة الصفائح منبت ذاك الشر، وانتهى الأمر فشنق أبو سنة، وسجن أتباعه، وهدمت المدينة المظلومة، وسبحان من له الدوام».

وهكذا أزهقت ورقة من فئة العشرة جنيهات ثلاثة أنفس ودمرت مدينة كاملة، ودفعت بعدد وافر من الرجال إلى السجن وساعدت على ارتكاب عدد وافر من الجرائم والمفاسد، وطبيعى أن يتحول شاب الذكريات الذى أتى المقهى ليستعيد الذكريات السعيدة إلى إنسان «كئيب منقبض الصدر، وكان يتذكر تلك الليلة السعيدة حين غلبته نشوة الفرح فغمر بفيضه بعض القلوب، ويتعجب ! كان ليلتها سعيدا فرحا ينشد السعادة للجميع، فكيف انقلب غرضه عليه؟.. كيف خانه الهدف فدمر مدينة وشرد أهلها؟
وا أسفاه !..»[٨٢].

والشخصية الوحيدة التى تنجو فى مجموعة همس الجنون من التحول إلى عالم المادة والفساد (ونادرا ما تنجو شخصية من الشخصيات فى أدب نجيب محفوظ من هذا التحول) تعيد إلى ذاكرتنا الشخصية الناجية فى رؤية نجيب محفوظ، والتى سبق أن أشرنا إليها فى الفصل الأول، وهى الشخصية التى تسيطر على الجانب المادى الحيوانى، لتتسامى وتنجو وتحقق خلاص روحها، وتقدم قصة «حياة للغير»[٨٣] فى مجموعة همس الجنون المثال الوحيد لهذه الشخصية الناجية. فهى تتحدث عن رجل يسمى عبد الرحمن توفى والده وهو شاب «وترك أسرة بائسة مكونة من أرملة وأربعة أبناء أكبرهم عبد الرحمن»، فتجهمت له الدنيا، وقطع تعليمه، واحتضن اخوته بقلبه الكبير، وعين فى وظيفة بائسة، وربى أخوته أحسن تربية وزوجهم، «واستوصى بالصبر، لكن أثبتت له الأيام أن إخوته أقل صبرا وأعنى بنفوسهم منه، وربما كان للزمن فى ذلك

---

(٨٢) ولمراجعة مزيد من الأثر المدمر للمادة فى قصص المجموعة راجع «الشريدة» ص ٢٧ وما بعدها، وقصة من مذكرات شاب ص ٦٣ وما بعدها، وقصة الجوع ص ١٤٥ وما بعدها.. إلخ.

(٨٣) المجموعة، ص ٢٣٢ ومابعدها.

شأن، فما كاد أكبرهم يتخرج ضابطا فى مدرسة البوليس حتى تزوج وترك العبء له وحده، وتبعه بعد قليل أخوه الثانى المهندس فاضطر للبقاء أعزب حتى هذه السن».

وكان آخر من تخرج من اخوته أخوه الاصغر الذى تخرج من كلية الطب، ورشح فى بعثة، وآن الأوان لعبد الرحمن ليفكر فى قلبه وفى الزواج بعد أن اكتملت تضحيته وتوجت، وبلغ سن السادسة والثلاثين، وتاقت نفسه إلى ابنة جاره (سمارة) التى بلغت السادسة عشرة من عمرها. وبكل طاقة قلبه المحروم من الحب أحبها. وأقنع نفسه بضرورة التقدم إلى أبيها لطلب يدها. وفى نفس اليوم الذى عقد فيه العزم على القيام بمغامرته، طلب منه أخوه الطبيب الشاب أن يخطبها له، موجها له بذلك وهو يضحك طعنة نجلاء بالغة القسوة، وتحمل الطعنة النجلاء متحاملا على نفسه مضيفا إلى سلسلة تضحياته أروع هذه التضحيات، «ومن يعلم؟... ليس الذى يلقى الآن بأشد قساوة مما لقى فى ماضيه، وماهذه بأول كارثة يمتحن بها قلبه الكبير، وقد علمته الحياة فضيلة الصبر، كما علمته حقيقة أجمل هى أنه يستطيع أن يسعد، وهو يحقق السعادة للآخرين».

وكما نستطيع بالرجوع إلى منابع المفارقة فى قصص همس الجنون التعرف على بعض ملامح رؤية كاتبها، فإن أحكامه أو أحكام الشخصيات الأثيرة لديه - على سلوك وفعل الشخصيات - تكشف ملامح أخرى لهذه الرؤية، فالراوى فى قصة «الشريدة» يعقد مقارنة بين شباب ١٩٢٠ وشباب ١٩٣٨ مفضلا لشباب ١٩٢٠، ناعيا على شباب ١٩٣٨ تهتكه وابتذاله، فيقول «وكان الشباب فى ذلك العهد غيرهم الآن، كانوا أعظم استقامة وأدنى إلى العفة والطهر، وأرعى عهدا للتقاليد، وكانت المرأة المصونة تبدو دائما وكأنها محاطة بسياج من الأسلاك الشائكة. وكان الحب بعيدا عن التهتك والإبتذال اللذين صرعاه أخيرا، وأورداه الإباحية والجنون، فكانت العواطف تزدهر فى القلب وتنبت الآمال والأمانى، وتنصهر فى العقل وتخلق الأخيلة والأحلام، وتكتسى بحلى نادرة من صنع الأوهام والأطياف»[٨٤].

ويقرن أحد شخصيات قصة «خيانة فى رسائل» صفة العصرية بصفة الفساد

---

(٨٤) همس الجنون، ص ٣٠.

فيكتب فى رسالة من رسائله يقول: «لست فتى عصريا كما كنت أعتقد ولو أنى كنت كذلك لما هالنى الغدر، ولا كبرت على نفسى الخيانة، ولسهل على اصطناع الوداد للفتيات واصطناع تحيات الصباح والمساء، ولهذا تجدنى معذبا موزع القلب»[٨٥].

وأخيرا تضعنا بعض شخصيات مجموعة «همس الجنون»، أو بعض مواقف منها، فى جو روايات نجيب محفوظ ومجالها، فبطلة قصة «الزيف» العجوز المتصابية المدعية للثقافة وعمل الخير، تذكرنا بسميتها اكرام نيروز فى رواية القاهرة الجديدة والزوج فى قصة «الشريدة» يصحب مخمورا إمرأة غريبة فى شهر العسل إلى سرير الزوجية، وتفيق زروجته فزعة، ألجمت لسانها الدهشة، وترتمى المرأة الغريبة على سرير الزوجية بجانب الزوجة، ويستلقى الزوج بجانبها بعد طلبه من زوجته مغادرة سرير الزوجية، فتفزع الزوجة من مكانها غاضبة منفجرة سبا ولعنا مغادرة لحجرتها وبيتها فى حالة جنونية[٨٦]. ويذكرنا هذا الموقف بموقف آخر يشبهه حدث لياسين فى الثلاثية مع زوجته الثانية، وقد سبق أن أشرنا إلى أن قصة «يقظة المومياء» تضعنا فى أجواء رواية كفاح طيبة.. كما تذكرنا قصة «عبث ارستقراطى» بالفساد الذى يسود علاقات الرجال بالنساء كما تصوره رواية القاهرة الجديدة أيضا.. وإن كان من واجبنا أن نلاحظ أن درجة الصلة التى تربط بين قصص همس الجنون وبين أعمال نجيب محفوظ الأخرى أضعف بكثير من درجة الصلة التى تربط بين قصص نجيب الأخرى التى لم تنشر فى همس الجنون وبين أعماله، ولعل هذه الظاهرة تكشف عن دافع من دوافع المؤلف فى اختياره لقصص مجموعة همس الجنون وإهماله للقصص الأخرى.

٨

يتسم البناء الفنى لقصص «همس الجنون» بنفس السمات التى تتسم بها قصص بدايته الفنية عموما، وإن كان يلاحظ أن المؤلف أكثر سيطرة على المظاهر السلبية فى قصص همس الجنون مما يجعلها أقل تضخما وأخف تواجدا. وفى قصص تقوم أساسا

(٨٥) المجموعة، ص ٥٧.

(٨٦) المرجع السابق ص ٤٢.

على المفارقة والمفاجأة يصبح طلب تبرير وقوع الفعل فى القصة وتفسيره طلبا مستحيلا، لأن تبرير الفعل أو تفسيره أو نموه جدير بأن يفقد القصة أثمن ما يحرص عليه المؤلف، وهو مفاجأة القارئ وادهاشه، فتبرير وقوع الفعل وتفسيره يجعله مألوفا ومنطقيا، وكيف تتحقق دهشة القارئ من المألوف والمنطقى والعادى؟ وقد لاحظنا أن المؤلف فى قصة همس الجنون يجعل من جنون بطلها حدثا فجائيا بصورة كاملة، مقطوع الصلة بشكل تام بما قبله وبما بعده، بل إن المؤلف جعل بطل همس الجنون يعيش حياة أقرب إلى الجمود والموت وذلك حتى يصبح الإنقلاب الذى حدث فى حياته مفاجئا مفاجأة كاملة، ليعود البطل بعد شفائه من جنونه إلى حياته السابقة المألوفة، وقد زالت نهائيا وبشكل كامل كل آثار التجربة المرة التى خاضها.

وفى قصة «الهذيان» التى سبق أن أشرنا إليها أيضا، يفاجئنا المؤلف، ويفاجىء بطله بخيانة الزوجة مفاجأة كاملة أيضا، وحتى يتعاظم وقع المفاجأة على قارئ القصة يبالغ المؤلف فى وصف مظاهر حب الزوج لزوجته، حتى ليصفه المؤلف نفسه بأنه كان مبالغا فى تصرفاته وفى حبه أيضا. وقد سبق أن لاحظنا أن المؤلف يكثر فى قصصه الأولى، ومازال متمسكا بنفس الظاهرة فى قصص همس الجنون من إبداء مظاهر التعجب والدهشة والإستغراب حتى ليعجب أحيانا ويدعونا معه إلى التعجب مما لا ينبغى التعجب منه، كما أنه يكثر متعمدا من الحديث عن القدر والقسمة والحظ وغيرها من ألفاظ المعجم الذى يدفع القارئ سواء أراد أو لم يرد إلى التعجب والإنبهار. وحين يوقف المؤلف نمو الفعل بصورة طبيعية، يصبح منطقيا عاجزا عن الانتقال بصورة طبيعية فى الزمان والمكان، فيلجأ إلى صيغ مباشرة-سبقت الاشارة إليها مثل ومرت الأيام ودارت الأيام.. الخ، ويتسم وصف الفعل فى قصص همس الجنون أخيرا بأنه مسيطر عليه من المؤلف بصورة مباشرة وغير مباشرة، فهو الذى يدفع الفعل ويوجهه ويحكم ويعلق عليه، مما يفقد القصة كثيرا من التلقائية والمرونة والبساطة..

وطبيعى فى قصة تهدف إلى المفارقة والمفاجأة أساسا ألا يعمد المؤلف إلى التعمق فى تحليل نفسية الشخصيات، أو تبرير فعلها أو تفسيره، ولذلك يعمد إلى تقديم الشخصية كنموذج عام لاخصوصية له بالتحديد، وبالتالى لاخصوصية له فى الموقف الذى يقدمه المؤلف له فى القصة، ويكفى أن يصف المؤلف شخصية المرأة مثلا بأنها جميلة جسديا، أو

غيورة، ليكون قد فرغ من تحديد سماتها جسديا ومعنويا، والمرأة التى يصفها المؤلف بالجمال الجسدى فى قصص «همس الجنون» تتصف تلقائيا بأنها بضة ممتلئة، ويركز المؤلف على وصف الأجزاء الجنسية من جسدها خاصة عجيزتها التى يصفها أحيانا بأنها أشبه بأسفنجة ممتلئة بالماء أو أشبه بالكرة المطاطية، وهى صفات ستظل مصاحبة لنجيب فى وصف جمال المرأة وخاصة جمال الغانيات والعالمات فى مختلف رواياته. ونادرا ما يلجأ المؤلف إلى الكاريكاتير فى مجال السخرية بشخصياته، وحتى الكاريكاتير فى قصص همس الجنون يمثل نموذجا نمطيا عاما، وفى قصة «هذا القرن» يرسم صورة للباشا وزوجته، وهما بطلان من أبطال القصة بصورة تكاد تكون نسخة مكررة من صورة رفيعة هانم والسبع أفندى، كما يتضح من هذا الحوار الذى يدور بينهما:

- أنت المسئول عن جعلنا أضحوكة فى كل مكان.. لماذا لاتقص شاربك.

- أقص شاربى؟.. هل جننت يا هانم؟!

- وما وجه الجنون فى هذا؟.. إنه حمل تقيل على جسمك الرقيق

- أيكون الرجل رجلا بجسمه؟

- أيكون رجلا بشاربه؟

- معلوم! انظرى إلى مثلك، فأنت امرأة ولك جسم فيل.. ولكن هل توجد امرأة بشارب؟

- الحق أقول لك إنى هممت مرة بقص شاربك فى أثناء نومك. لولا الخوف!

- وما الذى أخافك؟

- أشفقت من أن يصبح زواجنا لاغيا.

- ولم؟ هل أنت زوجى أم زوج شاربى؟

- الحقيقة أنك بغير هذا الشارب، تغدو غلاما لما يبلغ السن القانونية للزواج!

- هذا هذر سكارى والأولى بك أن تنحفى جسمك الهائل، فضخامته الشاذة هى المدعاة الحقيقية إلى السخرية.. ألم ترى صديقاتك الليلة؟ كلهن نحيفات اللهم إلا

راضية هانم، هى على كل حال لاتزن نصف وزنك.

– أنت المسئول عن وزنى.

– أنا!

– نعم.. لأنك كنت دائما تؤكد لى أنك تحب اللحم العجالى والبقرى.. وأنك تحتقر الوزن (الهايف)!.. وها أنت تتخلص من تبعاتك كما كنت تفعل وأنت وزير»[٨٧]. وإذا كانت قصص المؤلف الأولى، التى لم تتضمنها مجموعة همس الجنون، أشبه بالروايات المختصرة فى حرصها على الاستطراد، واصرارها على تقديم تاريخ كامل للشخصية يبالغ فيه المؤلف أحيانا إلى درجة الحديث عن آبائها وأجدادها، فان المؤلف فى مجموعة همس الجنون يبدو أقرب إلى إدراك طبيعة القصة القصيرة وأميل إلى التركيز نسبيا، والمتأمل فى قصة «الشر المعبود»[٨٨] التى عدلها المؤلف، ونشرها مرة أخرى قبل أن ينشرها فى «همس الجنون» يجد أن المؤلف فى الصورة الأولى للقصة يبدأ الحديث عن المجتمع الذى ظهر فيه بطل القصة فى الفترة التى كان فيها هذا المجتمع قبيلة من البدو الرحل، ليتابعه حتى يصبح مجتمعا مستقرا، أما فى الصورة المعدلة من القصة فالمؤلف يبدأ أحداثها بعد أن استقر المجتمع تماما، مما يكشف اتجاها من المؤلف إلى التركيز، وبرغم ذلك ما تزال قصص همس الجنون تحتاج إلى قدر كبير جدا من التركيز، فمازال المؤلف حريصا فى أغلبها على تقرير التاريخ الكامل للشخصية، وفى قصة «حياة للغير» التى سبقت الإشارة إليها، تبدأ القصة وكأن المؤلف تجاوز الحديث عن تاريخ الشخصية بشكل تقريرى، وكأنه سيكشف عن طبيعتها من خلال الفعل والحركة، ولكنه لايلبث أن يعود إلى تقرير تاريخ الشخصية من جديد فى صفحة كاملة تبدأ بقوله «ترك الوالد المتوفى أسرة بائسة مكونة من أرملة وأربعة أبناء أكبرهم – عبد الرحمن – فى مستهل الشباب، وأربعة جنيهات معاشا[٨٩]، وهكذا تصدت الحياة للشاب السعيد الواسع الآمال بوجه عبوس، استأدته أشد الواجبات، وحتمت عليه أن يخلع رداء الطفولة ليحمل على عاتقه اللدن أثقل التبعات، وكان عليه قبل كل شىء أن يتناسى

(٨٧) همس الجنون، ص ١٣٣ – ١٣٤.

(٨٨) الصورة الأولى من القصة منشورة فى المجلة الجديدة الأسبوعية عدد ١٩٣٦/٥/٢٧، ص ٢٣ وما بعدها، والصورة المعدلة منشورة بمجلة الرواية، عدد ٣٩/١٠/١٥، ص ٢٣ وما بعدها، وهى الصورة المنشورة فى همس الجنون ص ١٧٠ وما بعدها.

(٨٩) افتقاد الأسرة لوجود الأب ظاهرة تكاد تكون مضطردة فى الكثير من أعمال نجيب محفوظ.

أطماعه، ويدرج فى الأكفان آماله، ويقبر مواهبه.. الخ »[٩٠].

ومن مظاهر الاستطراد مايلجأ إليه المؤلف أحيانا من مقدمات لقصصه، يكشف فيها عن آرائه أو فلسفته موضحا قصده للقارئ، وغالبا ما تتزلق هذه المقدمات لتتحول إلى ستار من الضباب يعوق القارئ عن استقبال الفعل فى القصة بصورة تلقائية، وقد يعوق أيضا إدراكه له، وتبدأ قصة همس الجنون مثلا بهذه المقدمة: «ما الجنون؟!»

- إنه فيما يبدو حالة غامضة كالحياة والموت، تستطيع أن تعرف الكثير عنها إذا نظرت إليها من الخارج، أما الباطن، أو الجوهر، فسر مغلق. وصاحبنا يعرف الآن أنه نزل ضيفا بعض الوقت بالخانكة، ويذكر - الآن أيضا - ماضى حياته كما يذكره العقلاء جميعا، وكما يعرف حاضره، أما تلك الفترة القصيرة - قصيرة كانت والحمد لله - فيقف وعيه حيال ذكرياتها ذاهلا حائرا لا يدرى من أمرها شيئا تطمئن إليه النفس.

كانت رحلة إلى عالم أثيرى عجيب، ملىء بالضباب، تتخايل لعينيه منه وجوه لاتتضح ملامحها.. الخ »[٩١].

ولا نظن أن أحدا يمكن أن يفيد شيئا من وصف المؤلف للجنون بأنه سر مغلق أو عالم أثيرى عجيب، ملىء بالضباب.. كما أن فنية القصة تخسر كثيرا بسبب هذه المقدمات التى تحكم على الفعل وتقرره، وقبل أن يبدأ مؤلفها تقديم الفعل نفسه.

وفى بعض القصص يستغرق التقديم صفحة أو صفحتين تمثل مدخلا للقصة، ووصفا للجو الذى حكيت أو رويت فيه، فقصة «الشريدة» مثلا تبدأ بالحديث عن الموضوعات التى تغلب على أحاديث الشبان زمن حكاية القصة، وهى تتلخص فى موضوعين، النساء والسياسة، وفى اجتماع لمجموعة من الشباب ضم الراوى والمؤلف، بدأ الحديث فاترا مبتذلا فلم يجذب إلا بعض انتباه المؤلف، ثم تكلم صديق بارع ذرب اللسان فألقى المؤلف إليه بانتباهه كله، ومثل هذا الحديث يستبد بمشاعر المؤلف لانه قصة مستوفاة العناصر، استبداد المال بقلب اليهودى الشحيح، ويبدأ المؤلف فى سرد ماقصه صاحبه لنواجه بمقدمة ثانية للقصة تواجهنا بمجموعة جديدة من الأحكام الضبابية الغامضة يقول فيها الراوى «لايكاد يخلو تاريخ شاب من

---

(٩٠) همس الجنون، ص ٢٤٠

(٩١) المجموعة ص ٤.

امرأة، ولكنه قد يخلو من المرأة المؤثرة التى تترك وراءها شاهداً عميقا لاينال منه طمس السنين، كالوشم فى اليد أو الصدر، وقد عرفت نساء كثيرات لا أذكر منهن إلا أثراً ذاهبا من اللذة أو الألم، أو أطيافا غارقة فى الظلام والنسيان، إلا امرأة، بدت فى فترة من حياتى كالكوكب الدرى الذى ينير أبداً ويضىء ما حوله، فلا أنا أنساها ولايغمر النسيان حياتى التى غمرتها بروحها الرقيق.. إلخ»[٩٢].

ويبقى حضور المؤلف واضحا وصوته هو الصوت المسموع فى قصص همس الجنون، فهو كما سبق أن قدمنا يوجه الفعل ويتحكم فى الشخصية ويحكم عليها ويتحدث بدلا منها، ويخاطب القارئ ويحاوره، ويشرح له ويتألم له أيضا، ويدعو بصيغ الندبة والتعجب إلى التألم وإظهار الدهشة والأسف.

ويظهر فى بعض القصص وكأنه يترك الساحة لبعض أبطال قصصه ليفعلوا ويتحاوروا، فيستعمل أسلوب الرسائل فى قصة «خيانة فى رسائل»، وأسلوب المذكرات فى قصة «من مذكرات شاب»، وأسلوب المخطوطة التى يحكى فيها البطل قصته كما يحدث فى قصة «صوت من العالم الآخر»، أو يترك القصة لراو آخر يحكيها كصديقه الذرب اللسان الذى حكى قصة «الشريدة، وقد يبدو فى قصص أخرى وكأنه ترك الأبطال يفعلون ويتكلمون، ويتذكرون بتلقائية، ولكن كل هذه الصور تبدو صوراً خادعة، لأن نظرة عميقة لهذه القصص تكشف أن كل هذه الأساليب تمثل ستاراً شفافا لايخفى وجه المؤلف القابع خلف كل هذه الصور، فهو الكاتب الحقيقى والفعلى للرسائل والمذكرات والمخطوطات والمتحكم الوحيد فى الحوار وفى الذكريات.

وتظل لغة القصص فى همس الجنون لغة عامة بلا خصوصية يسيطر عليها طابع التقرير أكثر من طابع التصوير، محكية من موقع الفعل الماضى لا المضارع، تسيطر عليها الصيغ المباشرة وتسودها النزعة البلاغية الشكلية التى تنظر إلى الأسلوب كغاية فى ذاته، وتظن أن له بلاغة شكلية مفصولة عن وظيفته كأداة للتوصيل، وتسوده الصيغ الجاهزة والعبارات الغامضة الضبابية التى تعوق التوصيل أحيانا وتضببه.

وطبيعى أن يختلف مستوى قصص همس الجنون، وأن يكون المستوى الفنى لبعض

---

(٩٢) همس الجنون، ص ٢٨.

القصص أكثر جودة وتميزا من بعضها الآخر، ولعل أكثر قصص المجموعة جودة يتمثل فى قصتين هما قصة «بذلة الأسير» وقصة «الثمن»[٩٣] ويرجع سر التفوق الفنى لهاتين القصتين إلى طبيعة المفارقة فيهما، وإلى الأسلوب المركز الذى عرضهما المؤلف به، فالمفارقة فى كلتا القصتين لايقصد بها المؤلف إلى مجرد وضعنا فى موقع الدهشة والإنبهار فقط، ولكنها تترك بتلقائيتها وقسوتها أثراً عميقا وبالغا فى نفوسنا يحملنا على الأسى لمأساة الإنسان، كما أن القصتين تتميزان بالتركيز الذى جعلهما من أقصر قصص مجموعة همس الجنون[٩٤].

وتقع المفارقة المأساة المؤثرة فى قصة «بذلة الأسير» لبائع السجائر البسيط «جحشة»، الذى يحلم بالزواج من نبوية خادم المأمور. ويزاحم جحشة فى حب نبوية «الغر»، وهو سائق أحد الأعيان، وكانت نبوية تفضل «الغر» لأنه يلبس بذلة فى حين يسير جحشة حافيا، ولذلك كان الحصول على بذلة ضرورة ماسة لتتويج حلم جحشة فى حبه لنبوية، وكانت محطة الزقازيق سوقا من أسواق جحشة الرائجة يبيع فيها السجائر للجنود أيام الحرب العالمية الثانية، ويذهب «جحشة» إلى محطة الزقازيق سعيا وراء بيع سجائره عصر يوم وقوع مأساته، ويندفع إلى قطار يحمل جنودا لعله يحظى بزبائن من ركابه، ويكتشف أن ركاب القطار من الأسرى الإيطاليين فيخيب مسعاه ويقرر ترك القطار، وفى نفس اللحظة يعرض جندى أسير على جحشة بيع جاكتته مقابل عدد من علب السجائر ويلوح حلم الحصول على بذلة لجحشة قريب التحقق، وبعد مساومة يحصل على الجاكتة مقابل علبتين من السجائر، ثم يحصل على البنطلون من جندى آخر مقابل علبة واحدة، ويحاول الحصول على حذاء بنفس الأسلوب ليكتمل حلمه، ولكن صفارة القطار تدوى مؤذنة بالرحيل، ويغادر جحشة القطار سعيداً بتحقيق الجانب الأكبر من حلمه، ويظنه أحد الحراس أسيراً فاراً ويأمره بالصعود إلى القطار، فلا يطيع جحشة الأمر، فيدوى عزيف رصاصة، وينقلب جحشة فى بذلة الأسير جثة هامدة تتناثر حوله سجائره.

هذه القصة الرائعة لاتخلو من بعض الآثار السلبية التى تسود مجموعة قصص همس الجنون، فهى تبدأ أيضاً بمقدمة يتجه فيها المؤلف مباشرة إلى القارىء، ويحلل فيها شخصية

---

(٩٣) المجموعة ص ١٥٣ وما بعدها، ص ٢٠٨ وما بعدها، على الترتيب.

(٩٤) تحتل قصة بذلة الاسير أربع صفحات من مجموعة «همس الجنون»، من ص ١٥٦ - ص ١٥٩ وتحتل قصة «الثمن» أربع صفحات ونصف من ص ٢٠٨ - ص ٢١٢ وتحتل قصة صوت من العالم الآخر وهى أطول قصص المجموعة، والتى نشرت فى جزأين، وفى عددين من مجلة الرسالة، أربع عشرة صفحة، من ص ٢٠٢ - ص ٣١٥.

جحشة على طريقة الشك والترجيح، التى تصلح للأبحاث العلمية وتؤثر سلبياً على القصة الفنية، يقول فيها: «كان جحشة» بائع السجائر أول السابقين إلى محطة الزقازيق حين اقترب ميعاد قدوم القطار. وكان يعد المحطة بحق سوقه النافقة فيمضى على الافريز فى نشاط منقطع النظير يتصيد الزبائن بعينيه الصغيرتين الخبيرتين. ولعل جحشة لو سئل عن مهنته للعنها شر لعنة، لأنه كغالب الناس برم بحياته ساخط على حظه. ولعله لو ملك حرية الاختيار لآثر أن يكون سائق سيارة أحد الأغنياء، فيرتدى لباس الافندية، ويأكل من طعام البك، ويرافقه إلى الاماكن المختارة فى الصيف والشتاء، مؤثراً من أعمال الكفاح فى سبيل القوت، ما هو أدنى إلى التسلية والملهاة.. إلخ»[٩٥]

وعلى هذه الصورة يقدم لنا المؤلف فى مقدمته شخصية جحشة كاملة وبصورة نهائية من خلال تقريره عنها، ولا يدعها تتكشف تدريجيا من خلال الفعل، معمما الحكم عليها وعلى الناس جميعًا ، مستعملا صيغ الترجيح كأنه يشك فى الحكم الذى يقرره، فإذا انتهى الكاتب من هذه الأحكام العامة وحاول الانتقال إلى تصوير الفعل لم يحسن التخلص كما كان الشعراء العرب القدامى يفعلون، لأنه يبدأ حديثه بهذه البداية: «وقصد فى ذاك الأصيل إلى محطة الزقازيق»[٩٦] وإذا فتشت فى مقدمة القصة عن أى إشارة إلى ذاك الأصيل الذى يشير إليه فلن تجد ، خاصة والمقدمة بأسرها مكونة من أحكام عامة لازمان لها ولامكان.

وحين يصف المؤلف عواطف جحشة أو يتحدث عن أفكاره فانه يتحدث أحيانا من موقعه هو لامن موقع جحشة، يصف المؤلف عواطف جحشة حين أدرك أن القطار قطار أسرى لا جنود بقوله: «فوقف جحشة متحيرا يقلب عينيه فى الوجوه المغبرة؛ ثم أدركته الكآبة لأنه أيقن أن تلك الوجوه الشاحبة الغارقة فى البؤس والفقر لن يكون فى وسعها أشباع نهمها من سجائره... ووجدهم يلتهمون صندوقه بشراهة وجوع، فألقى عليهم نظرة سخط واحتقار، وهم أن يوليهم ظهره ويعود من حيث أتى»[٩٧].

وما نحسب بأن بائسا فقيرا حافيا، يصف المؤلف قدميه بأنهما غليظتان كأنهما بطنا

---

(٩٥) همس الجنون، ص ١٩٦.

(٩٦) المجموعة ، ص ١٥٧.

(٩٧) همس الجنون، ص ١٥٧.

بخفى جمل، يمكن أن يعبر عن الفقر بمثل هذه الصورة، أو يكون موقفه من الفقراء البائسين مثل هذا الموقف.

أما قصة «الثمن» فتتحدث عن فتاة حكم عليها الزمان بأن تتحوّل إلى عاهرة، تسير فى طريقها تلتمس رزقها فتلتقى بغادة باهرة الجمال تهبط من سيارة فاخرة بحجم الحجرة فتتبعها، وتراها تدخل أحد المحلات وتنتقى زجاجة عطر، وتسمع البائع يبلغ السيدة أن ثمن الزجاجة عشرون جنيها، وتشاهد السيدة تدفع الثمن وتتسلم الزجاجة، فتندفع إلى جانب السيدة، وتحتك بها عامدة لتسقط زجاجة العطر الثمين محطمة على أرض المحل، ثم تقف ناظرة إلى السيدة فى جمود وصمت، وتنظر السيدة إلى الفتاة البلهاء التى حولتها جريمتها إلى تمثال، فيتغير وجه الحسناء، وتنبسط أساريرها وتغرق فى الضحك، ثم تعود أدراجها لتشترى زجاجة جديدة.

وتبدو القصة رائعة ومحبوكة فنيا إلى حد كبير، ولكنها لاتخلو أيضا من بعض المظاهر السلبية التى تسود قصص همس الجنون، فهى كالقصة السابقة تبدأ بمقدمة يتحدث فيها المؤلف عن بطلة القصة مقيما لها بصورة عامة، مقارنا بينها وبين غيرها من نساء الأرض جميعا، «أخذت زينتها وسارت على غير هدى، كيفما ساقتها قدماها. وغير من النساء لا يتصدين للمرآة حتى يفرغن من المهام والواجبات، وغيرها من البشر لا يسير على غير هدى عادة إلا إذا ركن للهو والعبث واستقبل الراحة والفراغ.

هى بخلاف هؤلاء وأولئك، إذا توثبت للعمل وانبرت للواجب أخذت زينتها وسارت على غير هدى»[٩٨]. وما نظن مثل هذه القصة الجيدة فى حاجة إلى مثل هذه المقدمة التى تكشف عن ذكاء المؤلف وإن كانت لا تضيف إلى القصة إضافة إيجابية، كما أنها لا تحتاج إلى هذه الأحكام العامة التى تصادر على الفعل قبل حدوثه كما أنها قابلة للشك والخطأ أيضا.

وكثيرا ما صادر المؤلف على الفعل معلقا عليه داخل القصة نفسها بحيث يفقد اللحظة والفعل خصوصيتها، وحين خطر للفتاة خاطر كسر زجاجة العطر يعلق المؤلف على هذا الخاطر بقوله: «كانت كثيرًا ما تأتى بأفعال صبيانية، وأحيانا جنونية بغير

---

(٩٨) همس الجنون، ص ٢٠٨.

مقاومة ولا فطنة لبواعثها، وكان الاستهتار من سجاياها الراسخة التى اكتسبتها فى أعوامها الأخيرة، فلم يكن شئ يوقفها عند حد أو يعطف بها عن شهوة»[٩٩].

ولا شك أن وصف الفتاة بالاستهتار على هذه الصورة العامة يفقد اللحظة كثيرا من خصوصيتها وحدتها وتوترها، ليحيلها إلى طابع عام روتينى يسيطر على شخصية الفتاة مما يسئ إلى القصة ولا يساعد قضيتها.

وحين يصف المؤلف ملامح السيدة بطلة القصة المختصرة المركزة يلجأ إلى صور بيانية غامضة تضبب الصورة أكثر مما توضحها، «فبرزت حسناء هى الجمال والجلال، فما يمنع الإندفاع نحوها إلا أن نورها يغشى العيون كلسان من لهب بهى المفاتن، ساحر الألوان، ولكن هيهات أن يجرؤ إنسان على لمسه»[١٠٠]. ولا نظن أن وصف السيدة الغنية بهذه الصورة قد قربنا خطوة واحدة من إدراك سر جمالها وفتنتها.

ولعل أكثر ما يغيظ قارئ القصة أن المؤلف فى مثل هذه القصة التى يبلغ حجمها أربع صفحات ونصف، قد استغرق ما يقرب من صفحة كاملة يتحدث فيها عن أهمية العشرين جنيها فى حياة الفتاة بطلة القصة، وأنها لو وجدت المبلغ فى ماضى حياتها لا نقلبت حياتها رأسا على عقب، ولما وصلت إلى المصير السيء الذى وصلت إليه، ومع ذلك لم يذكر لنا حادثة واحدة تؤكد هذا الزعم الذى استمر يقرره ويكرره بأكثر من أسلوب. يصف ذكريات الفتاة حين سمعت رقم العشرين جنيها فيقول «وخفق قلب الأخرى لسماع الرقم، فكانت كمن يسمع اسما قديما رهيبا يثير كوامن الشجن، ويستدعى ذكرى قائمة موجعة الصدى، رباه! أى دور لعبه فى حياتها هذا الرقم المشؤوم الذى لا تعرف الحسناء منه إلا أنه ثمن زجاجة عطر فريدة! لو وجد يوما فى يدها لكان الحال غير الحال، والحياة غير الحياة، ولكفاها شرًا فظيعا»[١٠١].

وستجهد نفسك آملا تبين واكتشاف هذه الذكرى الموجعة، والدور الذى لعبه هذا الرقم المشؤوم فى حياة الفتاة بحيث حولها من حال إلى حال، ومن حياة إلى حياة، ولكنك سترتد من سعيك خائبا، ليدخلك المؤلف فى متاهات أخرى، تاركا الضرورى

(٩٩) المجموعة، ص ٢١١.

(١٠٠) المرجع السابق، ص ٢٠٨.

(١٠١) المرجع نفسه، ص ٢٠٩.

إلى غير الضرورى، مطلقا سيلا من الأحكام العامة على الدنيا والناس فيقول: «ومع ذلك فآه لو وجدته (مبلغ العشرين جنيها) قبل عشرة أعوام ! ولكنه لم يوجد وخاب مسعاها، وردت راحتها الممدودة، سدت فى وجهها السبل، وضيق عليها الخناق، فتجرعت غصص القنوط، ثم هوت وقذف بها إلى دنيا أخرى منكرة. وهكذا الدنيا قاسية لا قلب لها، والناس لا يرحمون، والحياة أشد وحشية من البحر الهائج والنار المضرمة، فقد لا يعدم الإنسان إذا أشرف على الغرق أن يسبح وراءه السابحون، أو إذا اشتعلت النار فى أطرافه أن يهرع إليه ذوو النجدة، أما فى معترك الحياة فالضحايا لاعداد لهم، تعركهم الرحى وإخوانهم سكارى بأطماعهم ومشاغلهم، فلكم استصرخت طويلا بغير طائل ، بل كانت ملهاة النظارة، ثم بعد ذلك متعة للمتمتعين ، والدنيا تضيق بمن ينشدون صيدهم بين الضحايا البائسة شردها الجوع والحرمان والأمراض.

فوجدت نفسها فى دنيا الشذوذ والعناء حيث تقتتل الضحايا من كل نوع، ضحايا الطموح الكاذب والشهوات البهيمية، والفقر المذل للأعناق، عالم البؤس حيث لا عودة لمن مضى إليه ولا إفاقة لمن نهل من سمه، قذراته لا تمحى فليس على القذر إلا المزيد من القذارة والتمرغ فى التراب. فكيف صارت بعد ذلك... وارحمتا ... فؤادا قاسيا، وقلبا كافرًا، ولسانا دنسا، ونفسا تنفح بالخبث واللؤم والكراهية، على وجهها الطلاء، وفى جسمها المرض، وملء روحها الشر ومن مراتعها السجون»[١٠٢].

ولقد أثرنا إيراد هذا النص الطويل من هذه القصة الجيدة لتحقيق مجموعة من الأهداف، منها أن النص يضعنا فى جو عبرات المنفلوطى، حيث تتخذ الشخصية أو الحكاية مجرد مشجب يعلق عليه المؤلف ما شاء من خطبه وعظاته، وقد انزلق نجيب محفوظ فى هذا النص إلى موقف مشابه، فنسى الفتاة وذكرياتها، وقدم لنا موعظة قاسية عن الحياة والبشر ، وما تتسم به الحياة من قسوة وظلم، وحدثنا عن طموح البشر وحيوانيتهم بما يعيد إلى أذهاننا رؤيته للحياة والناس، والتى عرضنا لها فى التمهيد، كما يكشف النص عن حاجة القصة القصيرة الجيدة إلى التركيز والبعد عن المباشرة، وعن

(١٠٢) همس الجنون، ص ٢٠٩ - ص ٢١٠.

ضرورة اختفاء شخصية المؤلف وتركه لأبطاله يفعلون ويتحركون، بدلا من وصفه هو للفعل أو كتابة تقارير عنه، كما يكشف النص خطر الانزلاق إلى البلاغة الشكلية التى تضبب الصورة ولا توضحها ، وأخيرا يكشف النص، كم هى طويلة وشاقة وصعبة وحافلة بالمزالق طريق الفنان الجاد، وكم من الجهد الشاق تتطلب ليستقيم له السير على دروبها.

الباب الثانى

الرؤية الوهمية

الفصل الأول: عبث الأقدار

الفصل الثانى: رادوبيس وقدر الحب

الفصل الأول

عبث الأقدار

١

رواية «عبث الأقدار» أول رواية تنشر لأديبنا الكبير نجيب محفوظ، وخصص لها سلامة موسى عددا كاملا من أعداد مجلته «المجلة الجديدة».[1] وقد أشرنا من قبل إلى رفض سلامة موسى لروايات ثلاث كتبها نجيب محفوظ، يبرهن الكاتب نفسه على ضعف مستواها بأن اسم إحداها كان «أحلام القرية» وكتب نجيب الرواية فى وقت لم يكن قد حسم فيه صراعه بين الأدب والفلسفة، وكان يعتقد أن الأدب نشاط غير جاد، أقصى ما يستطيع أن يقدمه هو اللذة، التى يختلط معناها بمعنى التسلية.

وحين واجه النقاد والدارسون رواية عبث الأقدار، واجهوها وقد أصبح كاتبها أكبر روائى عربى، فأصبح من واجبهم أن يبحثوا لها عن هدف جاد يتفق والمكانة الكبيرة التى وصل إليها كاتبها، فالأستاذ محمود أمين العالم يرى أن الرواية «تدين سياسة الإستبداد والقوة وتسخر منها»[2] ويكرر د. طه وادى نفس المعنى فيرى فى الرواية «تنديدا بالملوك واستبدادهم وإشادة بأبناء الشعب»[3] أما د. أحمد هيكل فيرى أن عبث الأقدار «تعتبر البداية الحقيقية للرواية التاريخية القومية، وهى لا تقصد إلى تعليم التاريخ، بل إلى إجلاله، وغايتها تعميق الاحساس بالماضى الفرعونى المجيد»[4].

---

(١) المجلة الجديدة، عدد سبتمبر سنة ١٩٣٩

(٢) تأملات فى عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، سنة ١٩٧٠، ص ٢٧.

(٣) مدخل إلى تاريخ الرواية، مكتبة النهضة المصرية، سنة ١٩٧٢ ص ٨٧.

(٤) الأدب القصصى والمسرحى فى مصر، دار المعارف بمصر. ط ٢، ١٩٧١ ص ٢٥٦ وما بعدها.

وكان نجيب محفوظ نفسه أصرح من حاول تقييم روايته، رغم أنه يجد أن عيبها الأساسى كامن فى أسلوبها وحده، «لكننى الآن أضحك على نفسى من أسلوب هذه الرواية، إذ أننى كنت متشبعا وقتها بأنماط من التعبيرات اللفظية الفخمة التى كنا نحفظها عن ظهر قلب، ولم أدرك وقتها ضرورة خضوع وسيلة التعبير لطبيعة موضوع الرواية الذى أتناوله، فكان الموضوع فرعونيا فيه نوع من الخيال التاريخى، ولكنه يستخدم الالفاظ العربية الجزلة الفصيحة من أول الرواية إلى آخرها، ومن ثم لازمها التنافر على طول الرواية»[٥].

والواقع أن إرجاع موضع الضعف فى عبث الاقدار إلى وسيلة التعبير فيها لا يكفى وحده كمبرر مقبول، فوسائل التعبير ليست إلا الاداة الموصلة، وإذا أصاب الخلل أداة التوصيل، فسيمتد هذا الخلل إلى البناء الروائى كله، ونجيب محفوظ يتحدث فى مجال آخر مبررا وقوع المصادفة فى أدبه، بما يكشف بصورة أعمق عن مصدر الخلل فى رواية عبث الأقدار «المصادفة فى العمل الفنى لها معان أخرى، مثل أن تعرض فى أعمالك مصادفات ليس لها خطورة هدم العمل الفنى، عند ذلك لا تضر المصادفة، ولكنها تنفع من وجوه متعددة... فقد توحى بأن ما نقرأه ليس إلا حياة حقيقية، أو كالحياة الحقيقية، لأن الحياة الحقيقية لاتخلو من المصادفات؛ وهناك ثانيا مصادفة تعتبر جزءا لا يتجزأ من العمل الفنى، فالكاتب الذى يتصور أبطاله لعبا لا تملك لنفسها نفعا ولا ضرا فى يد قدر ساخر، تكون المصادفة إحدى وسائله لإبراز ضعف الشخصيات إزاء سخرية الأقدار»[٦].

وإذا تجاوزنا عن دفاع المحامى البارع عن المصادفة، يمكننا اعتبار رواية «عبث الأقدار» محاولة لتصوير شخصيات من مصر الفرعونية القديمة باعتبارها «لعبا لا تملك لنفسها نفعا ولا ضرا، فى يد قدر ساخر».

والرواية على ضوء هذا التصور لا تقدم كشفا لتاريخ مصر الفرعونية، ولا رؤية جديدة لهذا التاريخ أو تفسيرا له ولا يمكن أن تزعم لنفسها الحملة على الاستبداد أو التنديد به، وكل ما يمكن أن تزعمه وتدعيه أنها محاولة لتقليد الجانب المسلى من

(٥) مجلة الكاتب العربى، نجيب محفوظ يقدم الرواية فى مائة عام، يوليو سنة ١٩٧٠، ص ٣٦.

(٦) الآداب، يوليو سنة ١٩٧٣، نجيب محفوظ، مصادر تجربته الابداعية ومقوماتها ص ٤٣.

روايات جرجى زيدان التاريخية مستبدلة التاريخ الفرعونى بالتاريخ الاسلامى، أو روايات والترسكوت التاريخية[٧]. وهى على هذه الصورة تمثل موقفا أكثر تخلفا من موقف توفيق الحكيم فى رواية «عودة الروح» والذى حاول فى روايته الكشف عن رؤية خاصة لطبيعة الشعب المصرى، «روحه» وتاريخه.

ولا يحمل نجيب محفوظ للتاريخ الفرعونى فى رواية عبث الأقدار سوى حماس عام، شاركه فيه العالم أجمع بعد الكشوف الأثرية الحديثة، وهو حماس ساعده عليه الموقف السياسى الوطنى الذى عاش فى ظله فى البيت والمجتمع، وقد سبق أن أشرنا إلى أن والدته كانت تصحبه طفلا إلى متحف الآثار المصرية.

وأوضح دليل على أن كاتب رواية عبث الأقدار لم يهدف من روايته كشفا عن تاريخ مصر الفرعونية أو تفسيرا له، أنه لا يختار حادثة تاريخية معينة ليقدم رؤيته الجديدة لها، ولكنه يقدم حكاية كان قدماء المصريين يحكونها لأطفالهم باعتبارها اسطورة[٨]. ومعنى ذلك أن عبث الأقدار لا تقدم أسطورة قديمة وتقف عند هذا الحد، ولكنها تقدم أسطورة كان المصريون القدماء فى عصر الدولة الوسطى الفرعونية يقصونها على أطفالهم كأسطورة. ومع ذلك فالمؤلف يقدمها كتاريخ ويغير فيها بما يتلاءم مع هدفه فى إبراز لعب القدر بالبشر وسخريته منهم، وهو مع ذلك يغير كثيرا فى إطارها، لأن الأسطورة كما وردت فى كتاب مصر القديمة تجعل وراثة عرش خوفو تنتقل من بعده لولى عهده ثم لحفيده، وبعد ذلك ينتقل العرش إلى أبناء كاهن رع الثلاثة، ثم إن الأسطورة القديمة لا تذكر لنا هل حاول فرعون قتل الأبناء الثلاثة أم لم يحاول[٩].

وإذا كان المؤلف لا يهدف إلى تقديم تفسير للتاريخ المصرى، ولا رؤية جديدة له، فإن سؤالا هاما يطرح نفسه على الباحث، ويتمثل فى سر اختيار المؤلف لعصر «خوفو» بالذات للحديث عنه فى روايته. ويبدو عصر «خوفو» بالذات أكثر العصور ملاءمة لأهداف كاتب يريد الكشف عن جبروت الأقدار وسطوتها وقدرتها على العبث

(٧) فى الرواية العربية المعاصرة، د. فاطمة موسى، الأنجلو المصرية، القاهرة سنة ١٩٧٢، ص ٣٠.

(٨) مصر القديمة، تأليف جيمس بيكى، ترجمة نجيب محفوظ، القاهرة سنة ١٩٣٢، فصل بعض الأساطير، ص ٣٢ وما بعدها.

(٩) نفس المرجع ص ٣٦-٣٧.

بالناس والسخرية منهم، وحتى يستطيع المؤلف الكشف فى أوضح صورة عن سطوة الأقدار وجبروتها، لابد من خصم جبار يتحداها ويواجهها حتى تصبح المعركة جديرة بأن تخاض، وقد يكون النصر أشبه بالهزيمة إذا كان النصر على خصم بالغ الضعف، وأى مجد يمكن أن يتحقق لأسد يصاول ذئبا؟ ولم يجد المؤلف أقدر ولا أشد جبروتا من خوفو محقق معجزة بناء الهرم، ليكون خصما يستحق شرف مصاولة الأقدار ومنازلتها.

والرؤية التى تقدمها رواية عبث الأقدار على هذه الصورة تمثل رؤية تقليدية شعبية. وإذا كانت هذه الرؤية تذكرنا برؤية المأساة اليونانية، فهى تبدو فى تصورها للفعل البشرى أكثر عبثية من رؤية المأساة اليونانية، وذلك لأن الآلهة فى المأساة اليونانية يتصارعون ويتقاتلون ويتحدى بعضهم بعضا، أما رؤية نجيب محفوظ فى «عبث الأقدار» فهى أقرب إلى التصور الشعبى للقدر ودوره حيث ينفصل العالمان عالم القدر وعالم الانسان انفصالا كاملا.

فالقدر فى عالمه البعيد المتعالى يملك وحده كل القدرة على الفعل والتدبير، وهو قدر قاس، ينظر إلى الإنسان وهمومه نظرة متعالية وساخرة، وهو يرى الإنسان فى همومه ومشاغله يفكر ويحكم التدبير ليتخلص من همومه، ويقدر ويحسب، والأقدار تضحك ساخرة من همومه وتقديره وتدبيره وكلما ظن الإنسان أنه أحكم التدبير للخلاص من كارثة أصابته كلما اشتد ضحك الأقدار منه وعبثها به ، لأنها تراه يزداد تخبطا فى الشبكة التى نسجتها له، واقترابا من الفخ الذى يبذل جهده للبعد عنه. ويصبح البشر أقرب إلى دمى مسرح العرائس، يبدو لك أنها تفعل وتتكلم ولكنها فى الواقع لا تتحرك إلا بحركة الخيوط الخفية التى تتحكم فى فعلها. ويصبح الفعل الانسانى عبثا لا جدوى منه، حتى لو أخذ أكثر صفات الجدية والواقعية، لأنه خاضع لتفسير وتقدير الأقدار، ومهدف لهدف آخر يختلف تماما عن هدف الانسان ومقاصده، بل إن الأقدار قد تسخره لهدف يناقض تماما هدف الانسان وقصده.

وفى رواية كعبث الأقدار تحمل مثل هذه الرؤية التقليدية عن الفعل الإنسانى وعبثيته، يحاول الكاتب، تغطية وتبريرا لموقفه، أن يقوم فى بعض المواقف الجزئية بدور المعلم أو الواعظ، حتى لا تسقط مثل هذه الرواية سقوطا كاملا فى هاوية رواية التسلية.

٢

يقوم بناء رواية «عبث الأقدار» على فعل لا يخضع للمنطق البشرى ولا لقوانين السببية الخاضعة لإمكانيات الفعل الإنسانى وطبيعته.

وتبدأ الحركة فى الرواية انطلاقا من نبوءة ساحر قدمها فى بلاط فرعون. حتى معرفة فرعون بهذه النبوءة تقع مصادفة، فلولا أن فرعون أحس بالسأم وهو يجلس جلسة عائلية بين أبنائه وخاصه مقربيه، ولولا أنه رفض كل وسائل الترفيه التقليدية التى تعرض على الملوك الجبابرة الآلهة وأشباه الآلهة فى مثل هذا الموقف لما تمكن أصغر أبنائه من تقديم عرض إحضار الساحر، الذى يعرفه هو وحده لتسلية فرعون. ولو لم يحضر الساحر ويعرض قدراته الرائعة التى تمكنه من السيطرة على الحاضر لما سأله فرعون عن قدراته المتصلة بالمستقبل. ولو لم يسأله فرعون عن مصير عرشه فى المستقبل ويعطيه الأمان، على طريقة الحكاية الشعبية، لما عرف منه أن العرش لن يكون لأحد من أولاده فى المستقبل، بل لطفل ولد صباح يوم استدعاء الساحر بالذات (ولم يولد فى يوم آخر قبل يوم أو يومين مثلا) للكاهن الأكبر لرع معبود أون. وليس ذلك بالكثير على الأقدار حين تعبث[١]. لولا ذلك كله لما أمكن للحركة أن تبدأ فى الرواية أصلا، ولما كان هناك رواية ولعجز المؤلف عن إقناعك بعبث الأقدار.

وحتى يمكنك الاستمرار فى متابعة الحركة، والتسليم بمنطقيتها وإمكانية وقوعها، لابد أن تسلم فى البداية بمجموعة من الفروض أهمها، أن تقبل بإمكانية معرفة الإنسان للغيب والتنبؤ به بصورة بالغة الدقة، كما تنبأ الساحر ديدى لفرعون وأن تفهم أن مصائر البشر قد سطرت فى لوح القدر منذ ميلادهم إلى وفاتهم، وكذلك أعمارهم وأعمالهم. ولم يكن الساحر فقط هو الذى يعرف مصير عرش فرعون ومن سيخلفه عليه، ولكن الآلهة كانت قد بشرت أيضا والد الطفل بالمصير الذى ينتظر وليده. وعليك أن تسلم أخيرا بعبث مقاومة القدر، أو تحديه، مهما بلغت قوتك وجبروتك وقدرتك على الفعل. وقد حاول فرعون تحدى القدر ولكنه فشل فى النهاية واقتنع وأقنعنا هو والمؤلف معا بأنه لا جدوى من تحدى القدر.

---

(١٠) عبث الأقدار، مكتبه مصر، ط ٣، القاهرة، ١٩٦٠ (؟) ص ١٦ وما بعدها.

وحين سمع فرعون النبوءة لأول مرة، وسمع من أتباعه أنه لا جدوى من تحدى القدر، قال كلاما مقنعا ومعقولا فى علاقة البشر بالقدر، ردا على تسليم أتباعه المطلق له، وخاصة الحكيم خومينى، الذى رد على سؤال الملك «هل يغنى حذر من قدر؟» بقوله:

«مولاى! لقد اتفقت كلمة الحكمة المصرية التى لقنتها الأرباب للسلف، وأذاعها قاقمنا على الخلف بأن الحذر لا يغنى عن القدر».

فنظر خوفو إلى ولى عهده وسأله:
وأنت أيها الأمير ما رأيك فى القدر؟

فنظر الأمير إلى والده بعينين متقدمتين كأسد فى شرك فابتسم فرعون وقال:

«أيها السادة لو كان القدر كما تقولون: لسخف معنى الخلق واندثرت حكمة الحياة، وهانت كرامة الإنسان، وساوى الاجتهاد الاقتداء والعمل الكسل، والقوة الضعف، والثورة الخنوع. كلا أيها للسادة، إن القدر اعتقاد فاسد لا يخلق بالأقوياء التسليم به[١١]

وإذا كان كلام فرعون يبدو منطقيا ومعقولا، فإن حركة الأحداث أثبتت نقيض كلامه بصورة كاملة، ولم تكتف الأقدار بهزيمة فرعون وتسليمه بالهزيمة فقط، ولكنها سخرت منه بجعله أكبر أداة لفرض إرادتها القاهرة. يقول فرعون فى نهاية الرواية لحظة وفاته: «حدث منذ نيف وعشرين عاما أن أعلنت على الأقدار حربا شعواء تحديت بها إرادة الآلهة، فجردت جيشا صغيرا سرت على رأسه بنفسى لقتال طفل رضيع، وكان كل شئ يبدو لى كأنه يسير وفق مشيئتى فلم يزعجنى داع من دواعى الشك قط، وظننت أنى نفذت إرادتى وأعليت كلمتى، وإذا بالحقيقة اليوم تهزأ بطمأنينتى، وإذا بالرب يصفع كبريائى، وها أنتم أولاء ترون كيف أنى أجزى طفل رع على قتله ولى عهدى باختياره خلفا لى على عرش مصر. فما أعجب هذا أيها الناس»[١٢].

---

(١١) الرواية ص ٢٣

(١٢) المرجع السابق ص ٢٥٥

وإذا كان بناء الرواية يعتمد على محورين: المحور الأول هو التسليم للقدر، والثانى سخرية القدر بالفعل البشرى بحيث يصبح ما يظنه البشر تحديا للاقدار أداة لها لتحقيق إرادتها، فلا شك أن بناء الرواية نفسه سيقوم على دعامتين: الدعامة الأولى هى المصادفة، والثانية هى المفارقة.

فبعد مصادفة التقاء خوفو بالساحر، ومصادفة مولد الطفل المهدد للعرش، ينتفض فرعون مشكلا جيشا من أبنائه وقواده وأتباعه لدفع تحدى الأقدار لعرشه ولقتل طفل برىء فى قسوة ووحشية، فى الوقت الذى يكون فيه والد الطفل قد هربه وأمه فى عربة بقيادة خادمة مخلصة لتذهب بها إلى أهلها خوفا على الطفل. ويندفع فرعون وجيشه إلى غايته، وكانت هناك خادمة أخرى للكاهن غير مخلصة، أرادت أن تبلغ فرعون بميلاد الطفل النبوءة، فالتقت به فى منتصف الطريق قبل أن يلحق بها رجال الكاهن ليمنعوها من ذلك ويزداد يقين فرعون بالخطر الذى يتهدد عرشه، وبصدق نبوءة الساحر، فيسرع مندفعا إلى غايته. ولكن فرعون لا يدرى بأننا نقدر والأقدار تضحك من تقديرنا.

فقد تصادف أن ولدت خادمة مخلصة أخرى لكاهن منف ولدا، فى نفس الوقت الذى ولدت فيه سيدتها الطفل النبوءة. وحين يصل فرعون لتحقيق غايته لا يجادل الكاهن فى شرعية فعل فرعون فى قتل الطفل الوليد. وفى قمة مأساته يقوم بمناورة بارعة، فيندفع إلى حجرة الخادمة النفساء، وهناك يغمد خنجرا فى صدر طفلها موهما بأن الخادمة زوجته، ووليدها هو الطفل النبوءة ويندفع ولى العهد القاسى المتعجل دائما (والذى ستكمن مأساته حتى نهاية الرواية فى تسرعه): ليفصل رأس الخادمة والطفل عن جسديهما بضربة واحدة بسيفه، بعد أن حاولت الأم الخادمة حماية وليدها. وينبغى ألا نتأمل كثيرا فى إمكانية وقوع مثل هذا الفعل، فهو يقع فى الأدب الشعبى ! وهكذا ينصرف فرعون، وهو يظن أن كيد الأقدار قد رد إلى نحرها. والأقدار تضحك ساخرة من فرعون وفعله.

أما الطفل النبوءة وأمه فيقع لهما حادث غريب كغرابة فعل الأقدار دائما فى عبثها بالبشر، فالخادمة زايا يشرد فكرها وهى تقود العربة، فتفكر فى زوجها الذى غادرها من عشرة شهور ليعمل فى هرم خوفو، مهددا إياها بالزواج من أخرى لأنها عاقر،

وتتمنى لو كان لها مثل هذا المولود الذى تصحبه وأمه فى العربة التى تقودها. وتغفو وهى غارقة فى أفكارها، فتتوغل العربة فى الصحراء لتصبح مهددة بهجوم من مجموعة من بدو سيناء، لا ندرى كيف تمكنت من الوصول قرب العاصمة ولأن السيدة والدة الطفل نفساء، تقرر «زايا» أن تنجو بنفسها والطفل من خطر البدو، فتخطف الطفل وتندفع فى جريها مدة طويلة لتلتقى بفرعون العائد وجيشه من رحلته. وتستنجد بالقافلة؛ فيأمر فرعون بأخذ الطفل والخادمة إلى مأمنها، لتسخر الأقدار من فرعون مرة أخرى، فهو لم يقتل الطفل النبوءة، ولكنه أيضا كان العامل الرئيسى فى إنقاذه من خطر ساحق يتهدده.

وتنتهز زايا الفرصة التى أتاحتها لها الأقدار فتقرر إدعاء أمومة الطفل، وتقديمه إلى زوجها باعتباره أبنا له. وتصل إلى مكان بناء الهرم، وتبحث عن زوجها، وهناك يدلونها على مكتب مفتش الهرم الذى يبحث بين دفاتره (!)؛ فيكتشف أن زوجها مات، وفى غمرة حيرتها فى محنتها الجديدة يخبرها المفتش أن خوفو لا ينسى عباده المخلصين، فقد أعد لهم نوعا من التأمين على حياتهم وحياة أسرهم وأنها وطفلها ستعيش فى رعاية الدولة. وهكذا تشاء الأقدار ألا ينقذ فرعون عدوه القدرى فقط، ولكنه يمده بكل أسباب الحياة.

وتقع زايا من نفس المفتش، الذى كانت زوجته قد توفيت، موقعا حسنا، ويسبغ عليها عطفا خاصا ينتهى بزواجها منه وانتقالها بابنها إلى قصره وهذا التحول فى حياة الطفل النبوءة يقربه بصورة كبيرة من مجال الأسرة الحاكمة، لينتهى بدخول الكلية الحربية، حيث يظهر نبوغه الكامل وتفوقه الساحق فى كل مجال من المجالات. وفى حفل التخرج الذى حضره ولى العهد نفسه يظهر هذا التفوق العظيم، وينتهى الأمر باختيار ولى العهد لعدوه القدرى ضابطا فى حرسه الخاص، ليقترب أكثر فأكثر من مصيره الذى أعدته له الأقدار.

وتستمر الأقدار فى لعبتها فتربط بين الشاب القدرى وبين الأسرة الحاكمة برباط آخر أكثر قوة، وهو رباط القلب والحب، فيعجب «ددف» الشاب بصورة رسمها أخوه بالتبنى لفلاحة جميلة، فيستولى على الصورة، ويسأله عن المكان الذى التقى فيه بالفلاحة، ويذهب إلى المكان ويفرض نفسه عليها وعلى رفيقاتها، وينتهى الأمر بهرب

الفلاحة منه بمعونة رفيقاتها، وامتناعها عن الحضور للمكان الذى التقى فيه بها مرة أخرى. ويظل بائسا مقهورا فى حبه، وينتهى الأمر باكتشافه يوم تخرجه أن هذه الفلاحة ليست إلا الأميرة مرسى عنخ، فيزداد قهره ويأسه، خاصة بعد أن التقت به الأميرة فى حديقة القصر وعنفته واخذت منه صورتها، وإن كانت قد تأثرت لأنه أخرج الصورة من تحت قميصه. ويزداد يأسه حين يعلم أن الأميرة مخطوبة للامير حاكم سيناء.

وتستمر الأقدار فى سخريتها بالبشر، وفى إبراز مدى عبثية أفعالهم، وينقذ ضابط الحرس الشاب ولى العهد من الموت قتيلا بمخالب أسد شرس فى رحلة صيد، ويكافئه ولى العهد بتعيينه قائدا لحرسه، لتضيق الأقدار من حصارها لولى العهد، وتحكم حوله حلقات فخاخها حلقة إثر حلقة. ولا يقف ولى العهد فى تمهيد الطريق لعدوه القدرى عند هذا الحد، ولكنه يعينه قائدا لحرسه، ثم قائدا للحملة المتوجهة إلى سيناء لمقاتلة البدو بها والقضاء عليهم.

ويجهز «ددف» نفسه وجنده للحملة بقلب يائس من حب أميرته، ولكن الأقدار لا ترضى لربيبها أن يسير إلى الحرب بهذه الصورة، فيفاجأ فى اللحظات الأخيرة برسول من ولى العهد يختلى به فى خيمته، ليتكشف الرسول عن الأميرة «مرسى غنخ» بشحمها ولحمها، قادمة تودع حبيبها الذاهب إلى الحرب. ويتضح أن حبه كان مستقرا فى قلبها كحاله تماما، ويتبادلان عهود الحب والولاء.

وينتصر القائد البطل فى وقائعه فى حرب سيناء. فيقتل جميع البدو ويأسرهم، ويسبى نساءهم، وتستنجد به من بين السبايا سيدة تعلن أنها مصرية، وأنها وقعت أسيرة فى يد بدو سيناء منذ عهد طويل وتطلب إطلاق سراحها، ويتعاطف القائد البطل معها، ولكنه يخبرها بأنها من ممتلكات التاج، وأنه لا يستطيع إطلاق سراحها قبل استشارة فرعون. ولا يحتاج القارئ الذكى إلى جهد كبير ليكشف أن هذه السيدة ليست إلا الأم الحقيقية للقائد.

ويعود القائد المظفر إلى مصر لينهال علينا سيل المفاجآت الغريبة والعجيبة بعد عودته. وطبيعى أن يستقبل فرعون قائد الحملة المظفرة، الذى يجد الجرأة فى هذا

الموقف على طلب يد الأميرة من فرعون فلا يضن عليه بها، ويستأذنه فى إطلاق سراح الأسيرة المصرية فيأذن له ثم يكتشف أحد ضباطه وأصدقائه مصادفة أن ولى العهد المتسرع دائما، قد يئس من موت والده، وأنه يدبر مؤامرة لاغتياله. فيعد القائد المظفر العدة لإحباط المؤامرة ولما كان الوقت قد أصبح متأخرا، فقد أصبح من الواجب عليه أن يصحب أسيرته إلى بيته لتستريح، ثم تسافر فى الصباح إلى بلدتها بحثا عن أهلها.

وفى البيت تقع المواجهة بين السيدة والأسيرة، الأم الحقيقية، وبين زايا خادمتها القديمة، وأمه الزائفة. ويستمع القائد المنتصر من أمه الحقيقية إلى قصته وسر حياته، ويسمع مفتش الهرم القصة مصادفة، فيقع فى صراع بين العاطفة والواجب، لينتهى إلى أن واجبه يتمثل فى إبلاغ فرعون بما سمع. وتحدث المواجهة العجيبة الثانية على طريق الهرم بين خوفو وقائد حرس ولى العهد من ناحية، وبين القوة المهـاجمة التى تبغى اغتيال فرعون من ناحية أخرى، وينتهى الصراع بهزيمة القوة المهاجمة بعد أن أفلحت فى اغتيال سائق عربة فرعون وجرح وزيره، وسقوط قائد القوة المهاجمة وغيره من الجند وعلى ضوء المصابيح يعرف خوفو شخصية منقذه، ويحاول التعرف على قائـد القوة المهاجمة، ليفاجأ بأكبر مفاجأة فى حياته، باكتشاف ولى عهده فى سكرات الموت. وتزلزله الضربة من أعماقه لينقل إلى القصر محموما.

وحين يفيق فرعون من غاشيته، وقد تجمع حوله الاهل والاصدقاء، يخشى على أولاده من التنافر على الحكم، فينتهى إلى اختيار القائد المظفر وزوج ابنته خليفة له. ولكن سلسلة المفاجآت لاتنتهى ، فهو يأذن لمفتش الهرم بمقابلته باعتباره والد القائد المظفر،ولكن مفتش الهرم يفاجئ خوفو بالأسرار الغامضة فى حياة قائده وزوج ابنته. وتنتعش آمال الأمراء فى تولى الحكم من جديد ولكن خوفو الذى أدرك عبثية تحدى الأقدار يستسلم لإرادتها وهو يسلم الروح. ليعيش ابن الأقدار والأميرة – كما هو متوقع – فى التبات والنبات فرعونا لمصر.

وطبيعى فى رواية تقوم الحركة فيها أساسا على عبثية الفعل الإنسانى، وسخرية الأقدار بالإنسان ومصيره. مما يجعل بناءها كله يقوم على المصادفة من ناحية والمفارقة من ناحية أخرى، أن لا تبقى المصادفة والمفارقة مقتصرة على الخيط الرئيسى. بل إنها

تتسلل إلى كل التفاصيل فى نسجها. وليس من المهارة فى شىء أن يمتشق كاتب قلمه لاستقصائها فى الرواية. فسيصبح ذلك محاربة لطواحين الهواء. وحسبنا أن ننبه مثلا إلى أن الانسان الذى أراد خوفو قتله طفلا هو الذى أنقذه من الاغتيال. وأنه لم يكتف بذلك ولكنه أنقذ ولى العهد فى البداية. ثم انتهت به الأقدار إلى قتل ولى العهد نفسه. وإلى أن يقدم فرعون عرشه وابنته لمن أراد فى البداية قتله حماية لولى العهد والعرش نفسه.

وإذا كان بناء الرواية وحركتها الأساسية تقوم على عبثية الفعل الإنسانى ولا جدواه مهما أحكم الانسان التفكير والتدبير. فقد كان طبيعيا، باستثناء النبوءة بالطفل، أن تلتزم الرواية بتقديم أفعال يمكن أن يقوم بها البشر وقد يبالغ المؤلف فى بعض هذه الأفعال. ولكنها جميعا تلتزم فى النهاية بمنطق الفعل الإنسانى. قد توجهها الأقدار وجهة غير وجهتها. وقد توجهها إلى غاية مضادة ولكنها بطبيعتها تظل خاضعة لإمكانية وقوعها. وقد خلصنا المؤلف فى روايته من القوى الغيبية الأسطورية التى يمكن أن تتدخل بنفسها تدخلا مباشرا فى الفعل، كما تتدخل الآلهة وأنصاف الآلهة فى الملاحم اليونانية، وكما يتدخل الجن والسحرة وغيرهما من القوى الغيبية فى قصصنا وملاحمنا الشعبية. وهذه الظاهرة تمثل ظاهرة إيجابية فى رواية عبث الأقدار، ولكن المؤلف حاول لإيهامنا بالواقعية فى روايته المبالغة فى إيراد كثير من التفاصيل الجزئية، وهى ظاهرة ستظل من الملامح الرئيسية فى رواياته فى المستقبل. وهو يعترف بأنه يكثر من هذه التفاصيل عامدا ، كما يعترف بدافعه إلى الاكثار منها، «أكثر التفاصيل فى القصص صناعة ومكر لإيهام القارئ بأن ما يقرؤه حقيقة لا خيال، إذ إنه لايثبت الموقف أو الشخصية كحقيقة مثل التفاصيل المتعلقة به، وكلما دقت كان القارئ أسرع إلى تصديقها»[١٣].

وفى رواية تقوم أساسا على الحركة الخارجية، تتحول هذه التفاصيل إلى عامل سلبى يعوق تدفق الحركة وسرعتها وانسيابها، خاصة وهى تبدو خارجة وهامشية ومضافة إلى البناء الروائى. وتكشف هذه التفاصيل فى رواية نجيب محفوظ عن نفسها فى صورتين: الصورة

---

(١٣) الآداب، يونيو سنة ١٩٦٠، ص ٢٠.

الأولى، وتتمثل فى الوصف الخارجى للطبيعة المادية، والصورة الثانية، وتتمثل فى حوار استطرادى، يكشف فيه المؤلف عن بعض أفكاره وآرائه التى يفرضها على عصر الرواية وجوها. ومن الأمثلة على الإستطراد فى وصف مظاهر الطبيعة الخارجية، وصف المؤلف لقافلة ملكية منطلقة للصيد؛ «وكان كبير حجاب القصر يشرف بنفسه على إعداد قافلة الصيد وتزويدها بما يلزمها من الماء والزاد والسلاح والشباك، واختار رئيس الحرس لمرافقتها مائة جندى من جنود الحرس،جعل على قيادتها عشر ضباط من بينهم ددف، وهؤلاء غير الخدم ومساعدى الصائدين. وكان تتقدمها كوكبة من الفرسان الخبيرين بطريق الصيد، وسار خلفهم صاحب السمو الفرعونى الأمير رعخوف، وإلى يمينه الأميرة الفاتنة مرسى غنخ وإلى يساره الأمير أوور تحيط بهم هالة من الأمراء والنبلاء. وتبعت ذلك الموكب الجليل عربة تحمل قرب المياه، وأخرى تحمل الزاد وأدوات الطهى والخيام، وتليهما ثالثة ورابعة وخامسة تحمل أدوات الصيد والقسى والسهام، تسير جميعا بين صفين من الفرسان، وتتبع العربات القوة الباقية من فرسان الحرس المرافق للرحلة يتقدمها ضباطها الذين كان منهم ددف»[١٤].

والنظرة المتأملة لمثل هذه التفاصيل الدقيقة تشعرنا بأن هذا الوصف المفصل لا يبدو فاقد الدلالة فقط ، ولكنه يكون أحيانا غير منطقى أيضا. ويبدو طبيعيا أن يشرف كبير حجاب القصر على إعداد قافلة الصيد، ولكن من لزوم ما لا يلزم أن يصر المؤلف على إخبارنا بأن قافلة الصيد يلزم إمدادها بالطعام والماء والسلاح والشباك، ومن لزوم مالا يلزم أيضا أن يخبرنا المؤلف بأن قائد الحرس اختار لمصاحبة القافلة جنود من الحرس، فلم يكن أمامه خيار آخر، ولا نعتقد أنه مما يفيدنا كثيرا أن نعرف عدد الجنود والضباط المصاحبين للموكب، وليس ضروريا أيضا أن يخبرنا المؤلف أنه قد ألحق بالحملة عددا من الخدم ومساعدى الصيادين، ثم لا مجال للحديث عن سبق جماعة للقافلة وتأخر جماعة أخرى، ثم إن ترتيب السير فى القافلة ترتيب تقليدى ولا يضيف شيئا، بل إن الأمر يتعدى أحيانا عدم الدلالة إلى بعض الدهشة، وذلك حين يصر المؤلف على ذكر الأحمال التى تحملها كل عربة، وعلى ترتيب سير هذه العربات أيضا. ولن يحتاج الأمر لبراعة كبيرة ليكتشف الباحث أن أغلب الوصف الخارجى فى الرواية يتسم بهذه السمات السلبية.

أما الصورة الثانية من صور إيراد التفاصيل فتتمثل - كما سبق أن أشرنا - فى

---

(١٤) الرواية ص ١٥٩ - ١٦٠.

الاستطراد إلى مواقف حوارية لا هدف لها إلا إبراز آراء المؤلف فى الحياة والناس فى رواية لا تحمل إلا رؤية تقليدية. ففى حوار بين خوفو والفنان ميرابو يحدد المؤلف رأيه فى الفن على هذه الصورة:

وهناك بادر الفنان ميرابو يقول كأنه يكمل حديث الملك:

والألوهية يامولاى؟

فهز فرعون رأسه استهانة وسأله:

وما الألوهية ياميرابو؟ إن هى إلا قوة.

فقال المعمار بثقة وطمأنينة.

ورحمة ومحبة يامولاى.

فقال الملك وهو يشير بسبابته إلى الفنان.

- هكذا أنتم أيها الفنانون! تروضون الصخور العاتيات وقلوبكم أندى من نسيم الصباح[١٥].

ويكمل المؤلف رأية فى الفن، وفى العلاقة بين طبيعة الفنان وطبيعة المرأة فى حوار دار بين ددف وبين أخيه غير الشقيق نافا:

- «لاتكلف نفسك مشقة الشرح أوالاعتذار فإنى أعلم بما تعنى،ولكن المسألة أن هذه هى المرة الثالثة التى أشبه فيها اليوم بامرأة. فقال لى والدى صباح اليوم واجدا«أنت كالفتاة سريع التقلب» وقال لى الكاهن شلبا منذ ساعة وكان يحدثنى فى شأن صورة له: أنت ياسيدى نافا «يتغلب عليك الوجدان كالنساء» وها أنت ذى تقول إنى كأمك! فهل ياترى رجل أنا أم امرأة؟!

فضحك ددف بدوره وقال:

-أنت رجل ياناقا، ولكنك رقيق النفس، حساس الوجدان، ألا تذكر أن «خنى» قال مرة. إن الفنانين جنس بين الرجال والنساء.

---

(١٥) الرواية ص ١٠.

فقال نافا

– إن خنى يعتقد أن الفن يقتضى إعارة من الأنوثة، ولكنى أعتقد أن وجدانية المرأة تناقض وجدانية الفنان فى الغاية، لأن المرأة بطبعها نفعيـة تتوخى مـا يحقق غايتها الحيوية على أكمل الوجوه، أما الفنان فلا غاية له إلا استكناه ذوات الاشياء.

وهذا هو الجمال، لأن الجمال هو استجلاء ذات الشىء الذى يجعل منه ومن بقية المخلوقات وحدة ذات انسجام.

فضحك ددف وقال:

–أتظن أنك بتفلسفك هذا قادر على إقناعى بأنك رجل؟

فحدجه نافا بنظرة تحد وقال:

– أما تزال محتاجا إلى دليل؟ إذا فاعلم أنى سأتزوج.

فبدت الدهشة على وجه ددف وسأله:

– أحقا ما تقول

فأغرق نافا فى الضحك وقال:

– أيبلغ بك إنكار الزواج على؟

– كلا يا نافا، ولكنى أذكر أنك أغضبت والدنا عليك لزهدك فى الزواج»[١٦].

ومثل هذه الأفكار ربما كانت هامـة زمن كتابـة نجيب محفوظ للروايـة، ولكنها أصبحت أفكاراً تقليدية فى زماننا، كما أن طريقة عرضها تبدو بالغة السذاجة إلى أكبر حد. وينثر المؤلف مثل هذه الأفكار التعليمية على طول الـرواية، معـوقا حـركة الأحداث فى بعض الأحيان، معلما ما ليس لتعليمه قيمة فى معظم الأحايين.

٣

تتعامل كل رواية – كما سبق أن قدمنا – مع بشر يفعلون ويتحاورون. وتقع أفعال البشر دائما فى مكان وفى زمان محددين. وحتى يستطيع الروائى تجسيد هذا الفعـل

---

(١٦) الرواية ص ١١٢ – ١١٣.

البشرى، يصبح ضروريا بالنسبة له أن يتصور صورة ما للعلاقة بين أفعال البشر وبين الزمان والمكان الذى تقع فيه أفعالهم وأقوالهم. ويختلف موقف الروائيين من علاقتهم بالزمان والمكان حسب اختلافهم فى إدراك طبيعة الفعل البشرى والعوامل المؤثرة فيه.

فمنهم من لايجد علاقة سببية بين وقوع الفعل وبين الزمان الذى وقع فيه هذا الفعل ومكانه، بحيث تصبح العلاقة بين الطرفين علاقة اتفاق وموازاة، وليست علاقة فاعلة ومؤثرة. ومثل هذا النوع من العلاقة يجعل زمن الفعل ومكانه هامشيا فى الرواية، وعاملا محايداً غير مؤثر. ويمكن لقارئ مثل هذا النوع من الرواية أن يدرك أنه لا أهمية للبيئة الزمانية والمكانية التى وقعت فيها الأحداث؛ لأنه إذا كان قد تصادف وقوع الفعل البشرى فى هذه البيئة، فان الرواية لن تخسر كثيراً إذا تصادف ووقعت هذه الأحداث فى بيئة أخرى.

ونحن ندرك فى مثل هذه الحالة زمن وقوع الأحداث ومكانها، من إشارة المؤلف المباشرة إليها ومن بعض المظاهر السطحية الخارجية، التى تتمثل فى لباس الناس أو طعامهم أوشكل مساكنهم.

أما الصورة الثانية من صور العلاقة بين طبيعة الفعل البشرى والبيئة الزمانية والمكانية فهى علاقة تقوم على التفاعل، وفيها يدرك الروائى أن وجود البطل فى زمان أو مكان ما ليس مجرد إطار خارجي للحدث وتتابعه فقط، ولكنه إطار فاعل لابد من التنبه إليه، لكى يكون للرواية منطق وبناء متماسك. ويمثل الزمان والمكان بيئة نفسية لشخصيات الرواية وأبطالها، فالشخصية التى تعيش فى مصر القديمة، غير الشخصية التى تعيش فى مصر الإسلامية، والشخصية التى تعيش فى اليونان القديمة أو الحديثة، غير الشخصية التى تعيش فى مصر القديمة أو الحديثة. ويزداد الأمر تحدداً إذا أدرك المؤلف أن طبيعة الشخصية تختلف باختلاف وعيها الطبقى أو الثقافى، بل يختلف موقف الشخصية الواحدة باختلاف عمرها فى مراحله المختلفة، واختلاف حالتها الجسدية والنفسية. وإذا أراد المؤلف أن يكون منطقيا مع نفسه، وراغبا فى إقناعنا بالفعل الذى يقدمه، والشخصية التى يريد تصويرها، فلابد أن يكون مرهفا وحاداً فى إدراك كل هذه الفروق التى يمكن أن تنحل بدورها إلى آلاف من الفروق الدقيقة، بل البالغة الدقة.

ونجيب محفوظ فى رواية عبث الأقدار يقدم حكاية مسلية، يقوم رباط الأحداث

فيها على القدر والمصادفة، ويبذل غاية جهده لإبراز عبث الأقدار وسخريتها بالفعل البشرى.

وليس من الطبيعى فى مثل هذا الوضع أن نطالب المؤلف بتقديم الجو النفسى للشخصيات التى عاشت فى مصر القديمة، ومراعاة الطابع العقلى والنفسى لهذه الحضارة، فستصبح مثل هذه المطالبة تحميلا للأمور أكثر مما تحتمل، ولكننا نتوقف معه قليلا عند تحديده للسمات الخارجية للبيئة التى يقدمها فى الرواية، ومدى قدرته ودقته فى تصويرها، وهى دقة قد تتسم بها بعض روايات الحادثة، مثل روايات رعاة البقر، أو الروايات التى تدور أحداثها فى وسط أفريقيا.. إلخ.

ويبدو الموقف صعباً على المؤلف إذا حدد بوضوح زمنا محددًا لروايته، وفترة تاريخية معروفة نسبيا فى التاريخ؛ لأن تحدد مظاهر البيئة الخارجية فى مثل هذا العصر يبدو موضوع مساءلة مستمرة من القارئ مهما تضاءلت درجة وعيه وثقافته. وقد اختار نجيب لروايته أعظم فترات التاريخ القديم شهرة، وأكثرها تعرضا للضوء، وهى الفترة التى تقع قبل بناء الهرم بعشرة أعوام وما بعدها حتى نهاية حكم خوفو.

ويعترف المؤلف صراحة بأن لجنة مجمع اللغة العربية (فؤاد الأول سابقاً) التى كانت تنظر فى جائزة الرواية التى يمنحها المجمع، لاحظت على لسان الأستاذ أحمد أمين أن المؤلف مصر فى رواية «رادوبيس» على معرفة المصريين فى عصر الأسرة الخامسة للعجلة الحربية، وأنهم استخدموها على نطاق واسع، وأن الأستاذ أحمد أمين نصحه بالتعرف على التاريخ القديم بصورة أفضل. ورد المؤلف على الأستاذ أحمد أمين بأن معرفته بتاريخ مصر القديمة جيدة، وأنه ما أراد بذكر العجلة الحربية فى هذه الفترة المتقدمة من تاريخ مصر، إلا إضافة مظهر من مظاهر العظمة والجلال على الموكب الفرعونى فى مصر العظيمة فى هذه الفترة[١٧].

وقد كان يمكن أن يكون حديث المؤلف مقبولا ومبررا، فالفن ليس محاكاة لواقع قديم أو حديث، ولكنه إبداع وخلق، لولا أن هذه الظاهرة، التى أشار إليها الأستاذ أحمد أمين، تبدو مفروضة على رواية «عبث الأقدار» بشكل يكاد يفقدها هويتها

(١٧) تكررت حكاية هذه الواقعة فى أكثر من حديث من أحاديث المؤلف التى سبقت الإشارة إليها.

الزمانية والمكانية بصورة شبه كاملة. ولو لم يحدد المؤلف زمن ومكان روايته بنفسه وأسماء شخصياته لأمكن أن تدور الرواية فى أى زمن وأى مكان بشرط وجود حاكم عظيم ومستبد فى الوقت نفسه.

ومن مظاهر خروج الرواية على حدود الزمان والمكان الصورة التى يقدمها المؤلف للدواوين الحكومية فى عصر «عبث الأقدار»، والتى لاتختلف كثيراً عن الصور التى يقدمها الكتاب لدواوين الحكومة فى أدبنا المعاصر، إلا أن مكاتب الحكومة فى مصر القديمة كانت أكثر دقة ونظاما من مكاتبنا فى هذه الأيام: «فسارت زايا إلى هدفها، وكانت البناية متوسطة الحجم جميلة المشهد، ويقف على بابها حارس من الجند، وقد اعترض طريق زايا، ولكنها أخبرته بما جاءت من أجله فأوسع لها، فدخلت حجرة واسعة تصطف فى جوانبها المكاتب، ويجلس خلفها الموظفون وكانت جدرانها ملأى بالرفوف المكدسة بأوراق البردى، وفى اتجاه الداخل يرى باب موارب دلها الجندى عليه بعصاه، فاجتازته إلى حجرة أصغر حجما وأجمل منظراً وأثمن أثاثا، وكان يجلس فى ركن منها - خلف مكتب فخم - رجل ربعة القوام بدين الجسم، يميزه رأس كبير، وأنف ضخم قصير، فى وجه ممتلىء عظيم الشدقين منتفخ الخدين كقربتين صغيرتين، وكانت عيناه جاحظتين وجفناه ثقيلين، وقد جلس جلسة كبرياء وعظمة، وانكب على ما بين يديه فى تيه وسلطان.

وقد أحس بالداخل ولم يرفع عينيه ولم يبد عليه اهتمام حتى فرغ ما بين يديه، فنظر إلى زايا نظرة شوس وتيه، وسألها بصوت تياه فخور:

- ماذا تريدين يا امرأة؟

فاستولى الارتباك والخوف على زايا وقالت بصوت مضطرب ضعيف:

- جئت أبحث عن زوجى ياسيدى

فسألها بنفس اللهجة:

- ومن زوجك؟

- عامل ياسيدى

فضرب المكتب بقبضة يده وقال بلهجة حادة وبصوت كأنه يرن فى قبو:

- وما الداعى إلى تعطيله عن عمله وإقلاقنا؟

فذعرت زايا وتفرق منطقها شعاعا ولم تحر جوابا، فأدام إليهـا النظر، وشـاهد وجهها الخمرى المستدير وعينيها العسليتين الساخنتين وشبابها الغض، فعز عليه أن يجثم الخوف على مثل ذاك الوجه الصبوح، ولم يكن له من السلطان إلا ظاهر وزهو، أما قلبه فطيب، وأما عواطفه فرقيقة[١٨]».

إذا انتزعت مثل هذه الصورة من رواية «عبث الأقدار»، وقدمت إلى قارئ عادى فلا جدال فى أنه سيعتقد أن هذا المنظر هو منظر لديوان حكومة من حكومات العصر الحديث، ولن يخطر بباله أنه فى مصر «خوفو» بأى حال من الأحوال. فعلى بـاب البناية جندى حارس كأى مبنى حكومى يعترض الداخلين والخارجين، وفى حجـرة صغار الموظفين تتكدس المكاتب التى يجلسون خلفها، ويجب أن تمحو من ذهنك بصورة كاملة صورة الكاتب المصرى المألوفة وهو يجلس أرضا مستنداً على رجليه حين يكتب، وتتكدس حجرة صغار الموظفين بالأوراق، وقد نتوقف قليلا عند لفظة أوراق البردى التى ما نظن أن المصريين عرفوها زمن الرواية وحتى إذا كانوا قد عرفوها فما نظنها كانت متداولة إلى هذا الحد. ولرئيس الديوان حجرته الخاصة التى لابد أن تكون أجمل من حجـرة بقية الموظفين ومكتبـة أفخم أيضا. وصـورته هى الصـورة التقليديـة «للباشكاتب» فى قصصنا المعاصر، وله من صورة الباشكاتب أيضا إدعـاء العظمـة والأهمية، والظاهر القاسى والقلب الطيب.

وإذا تابعنا صورة المقابلة بين «زايا» والمفتش فى الرواية فسنكتشف أن دواوين الحكومة كانت تحتفظ بسجلات بالغة الدقة عن الموظفين والعمال الذين يعملون فى بناء الهرم[١٩] وأن خوفو قد وضع نظاما رائعا للتأمـين على حيـاة العمال وأسـرهم أيضاً[٢٠].

وليست هذه الصورة نادرة تعسفنا فى الحديث عنها، ولكنها تمثل ما يشبه القاعدة المألوفة على طول الرواية، فنظام التعليم فى الرواية يقترب كثيراً من نظام التعليم فى عصرنا أكثر مما يوحى لنا بنظام التعليم فى عصر خوفو، فتعليم الطفل يبدأ فى سن

---

(١٨) الرواية ص ٦١ - ٦٢.

(١٩) الرواية ص ٦٣ ومابعدها

(٢٠) المرجع السابق ص ٦٥.

الخامسة بمرحلة التعليم الذى يسميه المؤلف بالتعليم الأولى ومدته سبع سنوات وفيه يتعلم الطفل القراءة والكتابة ومبادئ الحساب والهندسة والدين والأخلاق والتربية الوطنية. وبعد أن ينتهى الطفل من التعليم الأولى ينتقل إلى مرحلة تعده إلى ما سيتخصص فيه وهو نظام أشبه بالتعليم الثانوى: «وفى ذلك الوقت بلغ خنى الحادية عشرة ونافا العاشرة، واختتما تعليمهما الأولى، واختار خنى أن يلتحق بجامعة بتاح ليرقى مدارج علمها المتتابعة ويتفقه فى الدين والأخلاق والعلوم السياسية. إذ كان الغلام ميالا للعلم، شغوفا بالحكمة، وكان يرغب فى شغل وظيفة دينية أو قضائية، أما نافا فلم يتردد فى الالتحاق بمعهد خوفو للفنون الجميلة لأنه كان يهوى الرسم والتصوير»[٢١].

وبعد أن يقطع الشاب مرحلة طويلة فى تعليمه العالى لايبقى أمامه سوى ثلاث سنوات للتخصص[٢٢]. ومن الطبيعى أن يلتحق «ددف» الذى تهيئه الأقدار لمهمته المحددة بالكلية الحربية[٢٣].

ويمكننا أن نستعرض فى الرواية صوراً كثيرة تكشف عن غرابة جو الرواية الخارجى عن جو قدماء المصريين، فمجلس البلاط فى قصر خوفو يختلط اختلاطا كبيراً بمجلس بلاط هارون الرشيد فى صورته الشعبية ،يجلس فرعون فيه بين أهله والمقربين إليه «يطرقون تافه المواضيع وهامها، فتلوك ألسنتهم الفكاهات وتبرم الأمور وتقرر المصائر»[٢٤]. والأميرة تدخل على «ددف» اليائس من حبها متخفية فى صورة رجل على طريقة الحكايات الشعبية، بل وتعلن له أيضا أن الأمير الذى خطبها تخلى عن خطبتها بطريقة عصرية شبه باريسية، «ولكنك علمت شيئا وغابت عنك أشياء، فالأمير نبيل سامى الخلق وقد حادثنى يوما – ونحن منفردان – فى الموضوع الذى أذيع، فاعتذرت له وقلت له: إنى أوثر أن أبقى صديقة، ولاشك فى أنه أحس بخيبة.

---

(٢١) الرواية ص ٧٤.

(٢٢) المرجع السابق ص ٧٨.

(٢٣) المرجع السابق ص ٨٤.

(٢٤) المرجع السابق ص ٢٤.

ولكنه ابتسم ابتسامته النبيلة وقال لى: إنى أمير أحب الصدق والحرية، وتكره نفسى أن تستذل نفسا نبيله»[٢٥].

وسنلتقى فى الرواية بالمصريين وهم يتعاملون بالنقود الذهبية والفضية، وسنجد أن فن الرسم قد ترقى إلى أبعد الدرجات بحيث يحمل ددف صورة الأميـرة، حبيبته الموعودة على صدره دائما، فى ورقة صغيرة أو قطعة قماش بسيطة لاتبرز من ثوبه العسكرى أو تعوقه[٢٦].

وإذا كانت مظاهر البيئة الخارجية تبدو غريبة عن مصر الفـرعونيـة فى أغلب صورها إلى هذا الحد، فمن الطبيعى أن تكون مظاهر البيئة النفسية أكثر غرابة وبعدا.

٤

إذا كان هدف المؤلف فى مثل هذا النوع من الرواية أن يصل بنا إلى عبثية الفعل الإنسانى ولاجدواه، وإذا كان قد حكم على الشخصية البشرية بأن تصبح كريشة فى مهب الريح تطوح بها الأقدار كيف تشاء، فماذا يفيد الشخصية إذا كانت الريشة زاهية اللون أو كابيته؟ وماذا يهم إذا كانت ريشة طاووس أو ريشة نسر؟

إن المؤلف يصل إلى هدفه فى مثل هذه الرواية بصورة أكـثر توفيقـا إذا تمثلت شخصياته فى نماذج عامة تقليدية ومسطحة، يمكن للجميع أن يتعرفوا عليها بسهولة، ومن أول وهلة، حتى يمكن للجميع أن يكتشفوا ويعوا الحكمة التى يريد المؤلف أن يكتشفوها وفى الرواية التى نحن بصددها يلجأ المؤلف إلى الصور المعروفة فى مخيلة العامة عن الملوك، سـواء أكانت مستمـدة من الأدب الفصيح، أو الأدب الشعبى. والشخصية بهذه الصورة تصبح النموذج التقليدى السـائد، وهـو نموذج غـير محدد الملامح صالح لكل زمان ومكان، ولكنه لا يجسد شخصية بالتحديد، وتصبح الشخصية التى يزعم المؤلف أنها خوفو مثلا خليطا غير متجانس من خوفو، والخلفاء المسلمين والملوك المحدثين..

(٢٥) المرجع نفسه، ص ١٩٠.

(٢٦) الرواية ص ١٥٣.

ولأن مثل هذه الشخصية أداة فى يد القدر فهى مجرد حاملة للأحداث وأداة لها؛ ولذلك فالمؤلف لا يقف كثيرا عند تفاصيل صورتها الجسدية والنفسية، لأن ذلك لا يقع فى بؤرة اهتمامه، ولكنه يلجأ فى تصوير مثل هذه الشخصية إلى الأسلوب التقريرى، فلا يتركها تفعل ولكنه يفعل بالنيابة عنها، ولا يتركها تتحدث ولكنه يتحدث عنها أيضا. وإذا حدث وتركها تفعل أو تتكلم فإنها لا تخرج عن سيطرة المؤلف، الذى يبدو متحكما فى كل الأقوال والأفعال موجها لها من البداية إلى النهاية.

وطبيعى لذلك أن يختار المؤلف صفة واحدة للشخصية، ويركز على التعامل معها. فهو لا يشغل نفسه ولا يشغلنا بصفاتها الأخرى التى تعوق اهتمامنا فى الرواية. والصفة التى اختارها المؤلف لخوفو فى رواية عبث الأقدار هى العظمة، بل العظمة البالغة، وذلك حتى يكون تحديه للأقدار بالغ القوة، ويكون رد الأقدار عليه وعلى تحديه بالغ القسوة.

وأغلب شخصيات هذا النوع من الرواية تقدم لذلك بصورة تقريرية جاهزة سلفا، وهى وحيدة الصفة مع المبالغة إلى أقصى حد فى هذه الصفة. ولا يمنع المؤلف من المبالغة ما قد يقع من تناقض بين الصفة الوحيدة التى يركز عليها المؤلف وبين صفات الشخصية الأخرى، فخوفو مثلا يذكرنا بشخصية الخليفة فى الشعر العربى القديم حين يصبح قمة ملائكية لقمم المثل العليا الأخلاقية. ويبالغ الشاعر فى جميع صفات الخليفة حتى لو وقع فى التناقض، فهو إذا بالغ فى شجاعته مثلا لا يأنف من تقديمه فى صورة من يحارب ويقتل البشر حتى تشبع الذئاب، على الرغم من تناقض هذه الصفة مع صفة أخرى، يصوره فيها كقمة للرحمة أيضا. والصورة التى يقدمها المؤلف لشخصية «ددف» هى صورة الشجاعة والتفوق الأسطورى مجسدة وكاملة؛ وفى يوم تخرجه تفوق فى كل المباريات، ففى سباق الخيل «شذ من بين المتسابقين فارس كان لسرعته كأنما يركب ريحا مجنونة... وقد أذاع المدرب اسم الفائز «ددف بن بشارو». وفى سباق العربات «انطلق من بين صفوف العادين راكب سبقهم بقوة مارد فبدا وبدوا كأنه عاد وهم وقوف، وتوجه الفوز حتى النهاية، وأعلن المدرب اسم الفائز «ددف بن بشارو» وتعالى باسمه الهتاف واشتد له التصفيق... ثم أعلن المنادى عن سباق القفز على الحواجز، فامتطى الضباط جيادهم ونفخ فى الصور فعدت الخيل بعنف، وطارت فوق

الحاجز الأول كأنها نسور منقضة، وقفزت على الثانى كأنها أمواج الشلال الكاسرة..، ولكن خان الحظ البعض فعجزت الجياد غير صائخة (؟) إلى صراخ فرسانها البواسل، وأعلن المنادى اسمه «ددف بن بشارو» بين التهليل والتكبير.

وحالفه الفوز فى جميع المباريات فكان المبرز فى إصابة الأهداف بالرمح والقوس وكان المنتصر بالسيف والضرب بالمزاريق. وآتته الآلهة نصرا مبينا جعله بطل اليوم دون شريك، ونابغة المدرسة العديم النظير، وأحله مكانة الإعجاب والتقدير فى كل قلب.

وكان على الفائزين أن يذهبوا إلى ولى العهد ليهنئهم على نبوغهم فذهب «ددف» – ذاك اليوم – وحده، وأدى للأمير التحية العسكرية... الخ»[٢٧].

ولا تحتاج صورة فارس الفرسان التى قدمها المؤلف إلى تعليق منا، حيث إنه بلغ قمة القمم فى الصفة التى ألصقها به، وكان نسيج وحده فيها. ويكمل المؤلف صورة فارس الفرسان بالحديث عن حبه للأميرة، وتدلهه فى هذا الحب كما ينبغى لفارس الفرسان، الذى ينبغى أن يكون تدلهه وضعفه فى الحب على قدر شجاعته.

وإذا كانت الشخصية تقدم كقمة للمثل العليا فى صفةً من الصفات، فإن صفاتها الجسدية ينبغى أن تكون مقاسة ومحددة بإطار الصفة المعنوية التى ألزمها بها المؤلف وإذا كان ثمة تأثير لعناصر أخرى كالوراثة فالشخصية لا تستمد منها إلا أفضل ما فيها ملاءمة للشخصية التى يصورها.

وحتى يصبح كلامنا أكثر موضوعية سنركز تحليلنا على شخصية خوفو، باعتبار أن صورة الشخصية وأسلوب معالجتها موحد فى مثل هذا النوع من الرواية، بحيث يمكن أن يغنى وقوفنا عند شخصية عن وقوفنا عند عدد كبير من الشخصيات. فى أول سطر من الرواية يصف المؤلف خوفو بأنه «صاحب العظمة الإلهية والهيبة الربانية «خوفو بن خنوم» وإذا كانت عظمة خوفو إلهية فلابد أن يكون كل ما يحيط به غارقا فى هذه العظمة الإلهية والهيبة الربانية. فحديقة قصره هى «جنة منف الخالدة وأسوارها بيضاء»، وهو يلبس عباءة حريرية ذات حاشية ذهبية، و«النمرقة التى يستند اليها

(٢٧) الرواية. ص ١٤١ وما بعدها.

ذات غطاء من الحرير المنمنم بالذهب»، وآيات عظمته تتجلى فى ملامحه الجسدية متمثلة فى جبهة عالية، ونظرة رفيعة، وقوة خارقة تبدو فى ساعديه المفتولين وأنفه الأشم، تحيط به مهابة سن الأربعين وهالة من مجد الفراعنة.

كل وصف لخوفو نابع من بؤرة العظمة ويدور حولها. قد يختلف أسلوب التعبير أو يتكرر، ولكن صبغة العظمة تظل هى القطب والمغناطيس الذى يجذب إلى دائرته كل ما يحيط به، وعظمة خوفو لا تحيط به وحده، ولكنها تفيض بغزارة على كل ما حوله.

ويجب علينا أن نتخيل أن فرعون كانت تحيط به كل هذه العظمة وهو جالس فى مجلس عائلى مسترخ، فما بالك لو شاهدته أو تخيلته فى جلسة رسمية، أعفانا المؤلف من وصفها على طول الرواية. ولما كان فرعون عظيما ومهابا عظمة إلهية ربانية فلابد أن تكون عظمة مطلقة وكاملة. ويكمل المؤلف وصف هذه العظمة بقوله: «وكان فرعون يحب تلك الجلسات العائلية التى تعفيه من أثقال الرسميات وترفع عن كاهله أعباء التقاليد فيغدو أبا رقيقا وصديقا ودودا، ويخلص وصحبه النجوى والحديث ويطرقون تافه المواضيع وهامها، فتلوك ألسنتهم الفكاهات وتبرم الأمور وتقرر المصائر»[٢٨].

وفرعون العظيم كل هذه العظمة من خلال ما يقرره المؤلف ويضفى عليه من صفة إذا تركه المؤلف يقول أو يفعل يبدو فعله وقوله فى كثير من المواقف عاجزا عجزا كبيرا عن التلاؤم مع هذه الصفة، بل إنه يتصرف أحيانا بما يناقضها . فهو حين يتهكم يبدو تهكمه ثقيلا باردا إلى حد كبير، فهو يأخذ على ميرابو تباطؤه فى بناء الهرم بعد مرور عشر سنوات على بدء البناء، وحين يشير ميرابو إلى النيل وإلى السفن التى تسير فيه حاملة الأحجار التى سيبنى بها الهرم يبتسم فرعون متهكما قائلا: «ياعجبا... أمرناك أن تشيد هرما فشققت لنا نهرا، فهل تظن مولاك ملكا على الأسماك»[٢٩] ويبدو تهكم فرعون باردا وغير لائق بعظمته.

وحين يطلب ميرابو الصبر من ولى العهد الذى لا يصبر قط على طول الرواية

(٢٨) الرواية، ص ٦

(٢٩) الرواية، ص ٧.

يحسم فرعون المناقشة بقوله؛ «ما أجمل قولك يابنى وما أسعدنى بك! حقا إن القوة فضيلة الملوك! بل فضيلة الناس كافة لو كانوا يعلمون. لقد كنت أمير ولاية صغيرة ثم خلقت (؟) ملكا من ملوك مصر، وما سما بى من الإمارة إلى العرش إلا القوة»[٣٠]. فالملك العظيم هذه العظمة الكاملة المطلقة لايرى فى الصبر فضيلة ولكن يرى الفضل كل الفضل للقوة.

ولعل أغرب ما فعله فرعون مما لا يتفق وصورته العظيمة التى يقدمها له المؤلف أنه قاد حملة حربية كاملة بنفسه للقضاء على الوليد القدرى قبل أن يصبح خطرا يهدد عرشه، وكان جادا جدية كاملة فى تكليف قائده العام بإعداد هذه الحملة: أمامنا طفل رضيع على بعد منا يسير، فيا أيها القائد أربو أعد حملة من العربات الحربية سأقودها إلى «أون» لأشهد بنفسى مخلوق الأقدار الصغير.

فقال خوميني دهشا:

– هل يذهب فرعون بذاته.

فضحك الملك وقال:

– إذا لم أذهب للدفاع عن عرشى فمتى يحق لى الذهاب؟ هيا أيها السادة.. إنى أدعوكم إلى ركابى لتشهدوا معركة هائلة بين خوفو والأقدار»[٣١].

ولعل الإضافة الوحيدة التى يضيفها المؤلف لصورة العظمة التقليدية المتمثلة فى شخصية خوفو، والتى تتصل بأفكار المؤلف المحورية التى سبقت الإشارة إليها فى الفصل الأول، هى إشارته إلى أن خوفو كان يدرك أن العظمة الحقيقية لا تكمن فى المنجزات المادية وحدها. فهو يتساءل فى بداية الرواية:

– من الذى ينبغى أن تبذل حياته لصاحبه؟ الشعب لفرعون أم فرعون للشعب؟

ولا يرتاح إلا لمن يقول له أنه لا مجال للتفرقة بين المولى صاحب الجلالة الربانية والذات العلية وبين الشعب لأن مكان فرعون من الشعب كالرأس من القلب والروح من الجسد.

(٣٠) المرجع السابق، ص ٩

(٣١) الروايه، ص ٢٤.

وحين يقول ولى العهد إن لخوفو أن يحكم الناس كيف يشاء لا يسأل عما يفعل وهم يسألون:

يجيب عقل نجيب محفوظ على لسان خوفو بقوله:

«أيها الأمير إن أباك إذا تفاخرت الملوك يقول «أنا فرعون مصر»[٣٢].

ولعل هذا ما دفع «خوفو» نجيب محفوظ إلى رد هدية الشعب له حينما اكتمل بناء الهرم، بتأليف كتاب يكون إرثا عظيما لشعب مصرى يهدى أرواحهم ويصون أجسادهم[٣٣] وإذا كان الشعب قد قدم لفرعون مثوى لجسده فإن فرعون يقدم لشعبه خلاص الجسد والروح معا.

وتكتمل خطوط شخصية خوفو من بداية الرواية، فليس ثم تطور لمثل هذه الشخصيات يستدعى تتبعها على طول الرواية. وليس بنا وبالمؤلف حاجة للتعرف على جوانب ضعفها الداخلى، أو على جوانب حياتها الأخرى، ولذلك كان سهلا على المؤلف أن يركز الحضور الكامل للشخصية فى بداية الرواية وفى نهايتها، أما فى بقية أجزاء الرواية فهى لا تظهر إلا عرضا، ويكون حضورها باهتا وغير ملموس وحضور الشخصية على هذه الصورة واختفاؤها على هذه الصورة يلائم أغراض المؤلف، فهى تلتقى بالأقدار وتتحدى هذه الأقدار فى بداية الرواية، ثم تختفى مطمئنة إلى أنها استطاعت إحباط تدبير القدر، فى الوقت الذى تدبر فيه الأقدار لعبتها؛ ثم تفاجىء الضحية بضربتها الصاعقة فى نهاية الرواية. والظهور العرضى فى بقية الرواية لا يظهر إلا فى مواقف هامشية، لا يضيف بعدا جديدا للشخصية، كظهور فرعون فى الاحتفال باكتمال بناء الهرم، أو مقابلته «لددف» بعد إنقاذه لولى عهده ليعلنه بتعيينه قائدا لحرس ولى العهد، أو حضوره إعلان الحرب على قبائل سيناء.

ويزيد فى ضبابية صورة الشخصية وتهافتها فى مثل هذا النوع من الروايات ميل المؤلف فى تصويرها إلى التحكم فى كل فعل وقول من أفعالها، مما يحيلها إلى أداة فى يد المؤلف، فاقدة لاستقلالها وخصوصيتها الإنسانية.

---

(٣٢) المرجع ص ١٣.

(٣٣) نفس المرجع ص ١٠١.

٥

يمثل موقف الكاتب من لغة روايته وتعامله مع هذه اللغة، بصورة بالغة الدقة حقيقة إحساسه بالفن الروائى، وطبيعة ما يريد أن يوصله إلى قارئ روايتـه. واللغة هى الوعاء الحامل لثقافة البشر وفكرهم وأدبهم. وتكتسب اللغة طابعا نوعيا خاصا بحسب الوظيفة النوعية التى تؤديها. وتتميز الطبيعة النوعية للادب عموما، وللرواية خصوصا، بأنها تصور وتجسد، ولذلك فهى ترفض وتنفر من المباشرة من ناحية والتعميم والتقرير من ناحية أخرى. وباعتبار اللغة هي الأداة الموصلة للنسيج الروائى بجميع عناصره، فهى تتداخل مع دراستنا للفعل والشخصية، وكل عناصر البناء الروائى الأخرى. ولذلك فان دراستنا لعنصر الأسلوب فى كل رواية ستعنى نوعا من التجميع لامفر منه لعناصر سبقت الاشارة إليها، ونحن نتحدث عن تعامل الروائى مع عناصر التعبير الأخرى. وذلك لتصبح الظاهرة الأسلوبية أكثر وضوحا وصورتها أكثر تكاملا. وبعد تجميع عناصر التعبير، واستخلاصها من عنـاصر البنـاء الروائى الأخـرى، سنقوم باختبار هذه العناصر فى فقرة أو فصل من الرواية، وذلك لأن محاولة تطبيقها على الرواية بأسرها يبدو عملا مستحيلا من ناحية ويلجئ إلى تعميم غير علمى من ناحية أخرى.

ويذكرنا أسلوب المؤلف فى رواية عبث الأقدار بالملاحظات التى سبق أن لاحظناها ونحن ندرس البدايات الاولى لقصصه القصيـرة ما لم ينشـره منها فى مجمـوعة، أم ما نشره فى مجموعة «همس الجنون» ويمكن تلخيص أهم هذه المظاهر فى ظاهرتـين بارزتين الأولى منها هى التعميم والتقرير ، والثانية تتمثل فى المباشرة التى تكشف سيطرة المؤلف على الفعل والشخصية معا. وتسيطر على الصيغتين معا بلاغة شكلية تنظر إلى جمال اللغة كغاية فى ذاته، كما أن المؤلف لا يعانى خلق لغته الخاصة، ولكنه يلجأ الى الصيغ الجاهزة المحفوظة التى يستمدها المؤلف من التراث العربى القديم.

وإذا كان المؤلف فى رواية عبث الأقدار، قد كشف عجزه عن تخيل مصر الفرعونية كبيئة خارجية أو كطبيعة نفسية، فـإن الصيغة البـديلة التى لجأ إليهـا هى التصور الإسلامى لمصر الفرعونية، سواء أكان هذا التصور مستمدا من الادب الفصيح أم من

الأدب الشعبى، خاصة وقصة «عبث الأقدار» تستدعى إلى الخيال بصورة تلقائية قصة موسى وفرعون.

وتنحل ظاهرتا التعميم والمباشرة فى أسلوب رواية «عبث الأقدار» الى مجموعة من المظاهر الفرعية من أهمها: أن المؤلف يحكى الحكاية من موقع الماضى بل والماضى المغرق فى القدم. واللجوء إلى صيغة الماضى البعيد ملائم تماما لمثل هذا النوع من الرواية التى لا تكشف كشفا صادقا عن طابع الفترة التى تصورها ماديا أو نفسيا، وكأن المؤلف يريد أن يوحى إلينا بأن البشر الذين كانوا يعيشون فى هذا الماضى الموغل فى القدم لا يمكن أن يكونوا مثلنا ينطبق عليهم ما ينطبق على البشر الذين يعيشون فى عصرنا. وتصبح الصيغة المثالية لحكاية مثل هذه الرواية هى الصيغة التى تبدأ بها كثير من الحكايات الشعبية، «كان ياما كان فى سالف الأزمان..».

والروائى الذى يلجأ الى التعميم والمباشرة لا يترك الفعل فى روايته حرا، يتحرك بتلقائية أمامنا ولكنه سيصفه. وحين يصفه فانه لا يخصصه، ولكنه يعممه ويقرره ويوجهه ويعلق عليه. وحين يصف الشخصية فانه يقدمها نموذجا عاما نابعا من التراث ومن المحفوظ، ويتكلم باسمها. ويزيد على ذلك كله أنه يخضع الفعل والشخصية للصيغ البلاغية الإنشائية الجاهزة التى تزيد من عموميتها ومن ضبابيتها أيضا.

وسنحاول اختيار بعض هذه الأحكام من خلال الفقرة رقم (١) والفقرة رقم (٢)[٣٤] من رواية عبث الأقدار. حين يريد المؤلف بعد المقدمة تحريك الحدث فى الرواية يلجأ الى صيغة البداية فى الحكاية الشعبية وإن اختلفت الصيغة فى الشكل لا فى الجوهر، فيقول «وفى ذلك اليوم المدرج فى طوايا الزمان والذى أرادت الآلهة أن تجعله مبدأ لقصتنا...» وتستمر الصيغة المتمثلة فى صيغة «كان» و«قد كان» سائدة على طول الفقرتين، وعلى طوال الرواية. والمؤلف يصف الفعل دائما ويقرره ويعممه، قبل أن يتحدث عنه، بحيث يبدو الفعل المصور فى الرواية مثالا على القاعدة العامة التى يقدمها المؤلف بعد إيراد الحكم العام. وقبل أن يعرض علينا المؤلف مجلس فرعون بين حاشيته والمقربين إليه يحكم على شخصية فرعون وموقفه من المجالس العائلية هذا

---

(٣٤) تمتد الفقرتان من ص ٥ إلى ص ٢٤ من الرواية.

الحكم «وكان فرعون يحب تلك الجلسات العائلية التى تعفيه من أثقال الرسميات، وترفع عن كاهله أعباء التقاليد، فيغدو أبا رقيقا، وصديقا ودودا، ويخلص وصحبه إلى النجوى والحديث، ويطرقان تافه المواضيع وهامها».

ولن يحتاج القارئ بعد الحكم العام على فرعون فى مجالسه العائلية إلى استخلاص حقيقة من عرض المؤلف لأحد مجالس فرعون بعد ذلك ؛ لأن المؤلف لخص لك كل ما يمكن أن يدور فيها، ويصبح عرضه لأى مجلس بعد ذلك تحصيل حاصل، أو مجرد دليل يثبت الاحكام العامة التى سبق أن قررها.

ولأن المؤلف يتحدث عن عصر عظيم فى تاريخ مصر العظيمةفستجد وصف العظمة ومشتقاتها مفروضا على كل مظهر من مظاهر الحياة والناس يقع عليه قلم الكاتب على طول الفقرتين موضوع الدراسة، بل على طول الرواية بأسرها. وتبدأ الرواية بهذه البداية، «جلس صاحب العظمة الإلهية والهيبة الربانية خوفو ابن خنوم على أريكته الذهبية بشرفة مخدعه التى تطل على حديقة قصره المترامية الغناء جنة منف الخالدة ذات الأسوار البيضاء... وكانت عباءته الحريرية تلمع حاشيتها الذهبية تحت أشعة الشمس التى بدأت رحلتها نحو الغرب، وكانت جلسة هادئة وديعة، فكان يسلم ظهره إلى وسادة محشوة بريش النعام، ويتكئ بمرفقه على نمرقة ذات غطاء من الحرير المنمنم بالذهب، وقد تجلت آى عظمته فى جبهته العالية، ونظرته الرفيعة... فأحاطت به مهابة من سن الأربعين، وهالة من مجد الفراعنة» كل ما يحيط بفرعون غارق إلى قمته فى العظمة والذهب والخلود ، إلى الدرجة التى تقربه من جنة الخلد التى وعد بها المتقون فى الآخرة. فإذا جاء ذكر أبى الهول فهو لا يذكر إلا مسبوقا أو ملحوقا بصفات العظمة والخلود مثله فى ذلك مثل الأهرام التى لم تكن قد بنيت بعد. وكما تلصق ألفاظ العظمة والخلود بفرعون وما يحيط به، تمتد هذه الألفاظ ومشتقاتها إلى أبنائه وأتباعه، بل وإلى شعبه أيضا.

فإذا حاول نجيب وصف الشخصية جعلها قمة فى المثل العليا بنفس أسلوب الشاعر العربى القديم، بل وركز على صفة وحيدة أو صفتين من صفاتها، وبالغ فى هذه الصفات إلى أقصى حد وسطحها، وخلصها من القلق والتردد والضعف وغيره من المظاهر التى يمكن أن تصيب البشر العاديين. وتبدو الصفات التى يصف بها المؤلف

«خوفو» مثلا وكأنها خارجة من عباءة شاعر عربى قديم، أو عباءة القصاص الشعبى. ولعل أقرب شخصية لشخصية «خوفو» فى تراثنا القديم هى شخصية هارون الرشيد. وقد سبق أن أشرنا إلى أن المؤلف يصفه بقمة العظمة والخلود، ومشتقات هاتين الصفتين وهو على قدر عظمته الالهية يجلس أحيانا مع أسرته واتباعه يلوك الفكاهات ويقرر المصائر، فإذا ران السأم على قلبه اقترح عليه وزيره الجليل والخطير نفس الحلول التى كانت تطرح على الخلفاء المسلمين فى نفس الموقف «وقد قال له خومينى (وزيره الجليل والخطير):

- هل أملأ لمولاى كأسا من الشراب

فهز فرعون رأسه وقال:

- شربت اليوم وشربت بالأمس

فقال آربو:

- هل ندعو العازفات يامولاى؟

فقال بملل:

- إنى استمع إلى موسيقا هن صباح مساء

فقال ميرابو

- ما رأى مولاى فى الخروج إلى الصيد

فقال الملك بنفس اللهجة:

- شبعت من صيد البر والبحر

- إذا فهل من سير بين الأشجار والأزهار

فقال: وهل فى الوادى مشهد جميل لم أره

وساءت شكوى الملك خلصاءه وتكدرت نفوسهم إلا الأمير هور داديف فإنه كان يدخر لوالده مفاجأة ساره لا عهد له بها فقال:

- أبى الملك، إنى أستطيع أن أقدم بين يديك لو تشاء ساحرا عجيبا، يعلم الغيب، ويميت ويحيى، ويقول للشئ كن فيكون.».

وإذا كانت الصورة العامة لفرعون وأبنائه وحاشيته تمثل صورة تقليدية نابعة من

التـراث العربى القـديم، فإن الصـور الجزئيـة التى يصف بها نجيب محفـوظ نفس الشخصيات نابعة من نفس المنبع، فقد شبه المؤلف فرعون وولى عهده بالأسد ثلاث مرات فى هذه الصفحات المعدودة من روايته. وتمتد نفس الصورة التقليدية لتشمل الشخصيات الأخرى أيضا فى الرواية، فالمؤلف يصف الساحر ديـدى الذى تنبـأ لفرعون بالمصير الذى يهدد عرشه بقوله: «وبعد حين رجع الأمير هورداديف يسير بين يدى رجل طويل القامة عريض المنكبين، حاد البصر نافذ النظرات يكلل رأسه شعر أبيض هش، وتغطى صدره لحية كثة، وقد تلفع بعباءة فضفاضة وتوكأ على عصا طويلة غليظة».

وطبيعى أن الشخصيات العظيمة حين تتبادل الحوار جادة فهى لا تتبادل حوارا عاديا كسائر البشر، ولكنها تتبارى فى قول الحكمة المصفاة. ويستغل المؤلف هذا الحوار فى إلقاء خطب رائعة وعظية كخطب المنفلوطى، تتعمد الترادف والتقسيم الموسيقى للجملة وفى حوار بين فرعون العظيم ووزيره الجليل خومينى يحدد الوزير العلاقة بين الشعب وفرعون بقوله: «مولاى صاحب الجلالة الربانية! لماذا تفرقون بين ذاتكم العالية وبين شعب مصر ، وأنتم منه كالرأس من القلب، والروح من الجسد؟ إنكم يامولاى عنوان مجده، وآى فخاره، وحصن عزته، ووحى قوته ولئن وهبكم حياته فإنما يهبها لمجده وعزته وسعادته، وما فى هذه الهبة ذل أو عبودية، إن هى إلا وفاء جميل، وحب عتيد ووطنية سامية».

ويصف المعمار النابغة الفنان ميرابو طبيعة العمال المصريين الذين يعملون فى الهرم لفرعون العظيم بقوله: «أما طائفة المصريين، وغالبيتهم من مصر العليا، فهم أناس ذوو عزة وكبرياء، وجلد وإيمان، تحملهم للعذاب عجيب، وصبرهم على الشدائد صارم، وهم يعلمون ماذا يفعلون، وتؤمن قلوبهم بأن العمل الشاق الذى يهبونه حياتهم واجب دينى جليل، وزلفى للرب المعبود، وطاعة لعنوان مجدهم الجالس على العرش، فمنحتهم عبادة، وعذابهم لذة، وتضحياتهم الجبارة فرض لإرادة الإنسان السامى على الزمان الخالد تراهم يامولاى فى وهج الظهيرة وتحت نيران الشمس المحرقة يضربون الصخر بسواعد كالصواعق وعزائم كالأقدار وهم ينشدون الأغانى ويترنمون بالاشعار».

ومن حقنا أن نعجب حقا من فرعون وحاشيته الذين لا ينطقون إلا بهذه الخطب

المقسمة موسيقيا، والتى تأتى لهم بصورة تلقائية وكأنهم يغرفون من بحر ويصفون بها بشرا لا يخرجون إلا من مخيلة المؤلف، الذى يستطيع أن يتخيل العمل وعذابه كما يشاء. كما أن الحوار الذى تتحدث به شخصيات نجيب محفوظ لا يفترق كثيرا عن سرد المؤلف فى وصفه للبشر أو الطبيعة.

ولعل أشد ما يثير الانتباه، بل الدهشة أحيانا، حين يتأمل الباحث أسلوب نجيب محفوظ فى رواية «عبث الأقدار» هو هذا الكم الهائل من الصيغ التراثية الجاهزة التى تتراكم فى أسلوب المؤلف، والتى تكشف عن عمق صلة كاتبنا الكبير بالتراث وصيغه. وهذه الصيغ الجاهزة المحفوظة التى يستخدمها المؤلف من المحفوظ تمثل مرة أثرا سلبيا، ومرة إيجابيا، وإن كانت على أى حال دلالة على عجز المؤلف، فى بداية حياته الأدبية، عن التخلص من آثار الأساليب التقليدية، وعن خلق لغته الخاصة ، خاصة وهذه الصيغة التراثية الجاهزة، بما تحمل من إيحاءات وتداعيات، تدفع القارئ دفعا إلى جو مصر العربية المسلمة، أكثر مما تساعده على استحضار جو مصر الفرعونية الذى يفترض أن «عبث الأقدار» تصوره.

وتنقسم هذه الصيغ الجاهزة إلى صور وصيغ تعبيرية خاصة ينبع أغلبها من القرآن الكريم، كما ينبع بعضها من الشعر العربى القديم، أو من التراث الشعبى. وفى بداية الرواية، وبعد أن وصف المؤلف قصر خوفو بأنه جنة منف الذهبية، يتحدث عن حاشية خوفو فيصفها بأنها «رهطه»، ثم يستكمل وصف جنة خوفو بنفس الصور الشعبية للجنة. فهو يسلم ظهره إلى وسادة محشوة بريش النعام، وهو يجلس على «أريكته» الذهبية، ويتكئ بمرفقه على «نمرقة» ذات غطاء من الحرير المنمنم بالذهب وهو جالس وقد تجلت «آى عظمته» ، وهو لا ينظر ولكنه «يقلب عينيه» بين أبنائه وصَحابته. وهو جالس يتأمل عمال الهرم «الذى أراد أن يجعله آية للناس» على «كر الأيام» و«تولى الزمان». ويتحدث ميرابو المعمار النابغة، المكلف ببناء الهرم، فيقول «إنى لمقدر التبعة التى تحملتها حين «أخذت على نفسى موثقا» أن أشيد لفرعون مثوى خلده وأن «أجعله آية للناس».

ويصف ميرابو طبيعة العمل فى الهرم وكفاح العمال فى صورة تبدو خارجة من عباءة التراث الشعبى يقول فيها، «نحن لم نضع الأعوام العشرة عبثا، بل صنعنا فيها

ما تعجز عن صنعه الجبابرة والشياطين، فشققنا فى الصخر الجلمود مجرى ماء يصل ما بين النيل وهضبة الهرم، وقطعنا من الجبل صخورا شاهقة كالتلال وسويناها، فكانت فى أيدينا أطوع من العجين».

ويتحدث خوفو إلى «رهطه» عن الصفة الأساسية التى ينبغى أن يتحلى بها الملوك فيقول : «حقا إن القوة فضيلة الملوك بل فضيلة الناس كافة «لو كانوا يعلمون»، لقد كنت أمير ولاية صغيرة ثم خلقت ملكا من ملوك مصر، وما سما بى من الإمارة إلى العرش إلا القوة، وكان الطامعون والمتمردون والحاقدون «لا يفتأون يتربصون بى الدوائر» ويتحفزون للقضاء على ، فما أشل ألسنتهم، «وقطع أيديهم»، «وأذهب ريحهم» إلا القوة. ويحدد ولى العهد ، مخاطبا فرعون، علاقة فرعون بالرعية على هذه الصورة، لقد وليت الحكم بمشيئة الآلهة لا بإرادة الإنسان، ولك أن تحكم الناس كيف تشاء «لا تسأل عما تفعل، وهم يسألون».

فقال خوفو :

– أيها الأمير، «إن أباك إذا تفاخرت الملوك «يقول «أنا فرعون مصر»

وتبلغ هذه الصور والصيغ الجاهزة حدا من الكثافة والتتابع أحيانا حتى ليظن المرء أن الكاتب لاهم له إلا الوصل بينها، كما يصنع طالب الإعدادية أو الثانوية بما يسمى بالجمل المختارة التى يلقنها له أستاذه. وعلى كل حال فإن أسلوب رواية «عبث الأقدار» يكشف لنا بوضوح عن حجم المعاناة التى خاضها المؤلف ليستقل بأسلوبه الخاص فى روايات مقبلة، استطاع فيها التخلص من هذه الصور التقليدية والصيغ الجاهزة.

الفصل الثانى

رادُوبيس وقدر الحب

١

فى لقاء خاص مع نجيب محفوظ بمكتبه بجريدة الأهرام دار حوار طويل يتصل برواياته المختلفة، ومن هذا الحوار خصص وقت ليس باليسير لروايات نجيب محفوظ التاريخية. وكان أهم الأسئلة التى طرحتها عليه عجزى عن تبين الدلالة السياسية التى كثر حديث النقاد عنها فى روايتى عبث الأقدار ورادوبيس، وخاصة ما يتصل منها بما يزعم عن حملته، بأسلوب غير مباشر، فى رواية «رادوبيس»، على الملوك الفاسدين، وعلى الملكية، وإنذاره للملك فاروق بما يمكن أن يؤدى إليه سلوكه من غضبة شعبية تطيح بالفساد والمفسدين[1]، وقلت له أن مثل هذا الكلام يبدو أشبه بفروض مسبقة فرضها النقاد من خارج الرواية، وأن القراءة الدقيقة للرواية قد تفرض علينا رؤية تختلف مع هذه الرؤية إن لم تتناقض معها، وقد تحملنا على التعاطف مع الملك فى صراعه مع الكهنة الذين سخروا جموع الشعب التى تتحرك كالدهماء، للمحافظة على مكاسبهم المادية، ثم لاغتيال الملك فى نهاية الرواية. وكان رد المؤلف يمثل مفاجأة بالنسبة لى، لأنه وافقنى على زعمى بتسليم كامل. ولم يكتف بذلك بل تجاوز هذا الموقف إلى تقديم الدليل على صحة التساؤل الذى عرضته عليه، فأخبرنى أنه كتب الرواية فى فترة كان فيها الملك فاروق فى أول عهده بالحكم، وكان كثير من المثقفين، وجمهور كبير من أبناء الشعب يتعاطفون معه ويأملون فيه.

---

(١) راجع أقول الباحثين والنقاد فى المراجع الآتية.

(أ) مع نجيب محفوظ، أحمد محمد عطية، ص ١٢٥، ١٥٨

(ب) تأملات فى عالم نجيب محفوظ، محمود أمين العالم، ص ٢٧

(جـ) مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية . د. طه وادى ص ٨٨ وغيرها.

والوضع الحقيقى لرواية «رادوبيس» لا يعدو أن يكون حلقة فى سلسلة تاريخ مصر التى أراد المؤلف كتابتها مقلدا بها سلسلة روايات جرجى زيدان كما سبق أن أشرنا. ويشير موقعها التاريخى من تاريخ مصر الفرعونية إلى الفترة التى صاحبت إنهيار الدولة القديمة، حين تعاظم نفوذ الكهنة، مما أدى إلى ضعف السلطة المركزية وانهيارها، وإذا كانت رواية عبث الأقدار تمثل عصر ازدهار ما سمى بالدولة القديمة فى تاريخ مصر، فإن رواية «رادوبيس» تمثل انهيار هذه الدولة[٢].

والواقع أن رواية رادوبيس لا تحمل الكثير من سمات الرومانسية التى نسبها إليها النقاد، فهى لا تمثل فترة مجيدة يمكن للكاتب أن يسعى إلى بعثها، لكى يخاطب الحاضر بأمجاد الماضى، بل هى على العكس من ذلك كله تصور فترة انهيار يقوم فيها الحكم على الصراع والدس. وإذا كانت تخلو من دعوة إلى هدم الملكيـة، أو تمجيد للشعب لقتله ملكا فاسدا، فماذا يبقى لها من سمات الرومانسية التى تهدف فى الرواية التاريخية إلى بعث أمجاد الماضى القومية، لتكون باعثا لتطور الحاضر ودافعا له؟ وتبدو الرواية أقرب إلى تقديم مصرع ملك عبث به الحب، كما عبثت الأقدار من قبل بالملك خوفو فى أوج عظمته.

وإذا كانت رواية عبث الأقدار تكشف عن رؤية تقليدية تصل فى مستواها إلى مستوى التصور الشعبى للقدر، وترى أن الإنسان مهما جاهد أو فعل فلا قيمة لفعله أو جهاده، لأنه فى ذلك كله أشبه بريشة فى مهب الريح، فإن رواية رادوبيس تصل إلى نفس النتيجة ولكن بأسلوب آخر. فالإنسان هنا أيضا لا قيمة لفعله ولا لتفكيره أو إراداته، فهو مجبر مقهور، مهما حاول أو جاهد. وإذا كانت أداة القهر والعبث بالإنسان فى عبث الأقدار هى القدر، فإنها فى رواية «رادوبيس» تتمثل فى الطبيعة الإنسانية التى فطر عليها الإنسان منذ مولده. يقول فرعون فى نهاية الرواية بانفعال شديد بعد أن تبين سوء مصيره الذى سينتهى إليه، موجها الحديث إلى أخته وزوجته: «طالما أسأت إليك يا نيتوقريس، لقد تطاولت على كبريائك وظلمتك، وجعلت حماقتى من سيرتك أسطورة حزينة تلقى بالإنكار والغراية، كيف حدث هذا؟ وهل كنت أستطيع أن أغير

---

(٢) تدور أحداث رواية رادوبيس فى عهد الأسرة السادسة، راجع الرواية طبعة دار النشر للجامعيين، ط ٢، ١٩٤٧ (؟) ص ٤

المجرى الذى تنصب فيه حياتى؟ لقد غمرتنى الحياة وتولانى جنون عجيب، ولا أستطيع حتى فى هذه الساعة أن أعلن ندمى، وا أسفاه! إن العقل يستطيع أن يعرفنا بسخفنا وتفاهتنا، ولكن يبدو لى أنه لا يقدر على تلافيها، هل رأيت أفدح من هذه المأساة التى أردها؟ ومع هذا فلن يفيد الناس منها إلا بلاغة كلامية، وسيبقى الجنون ما بقيت حياة الإنسان بل لو بدأت حياتى من جديد لما تجنبت الوقوع فى المأساة مرة أخرى، أيتها الأخت... لقد ضاقت نفسى بكل شىء، وما من فائدة ترجى، فالخير أن استحث النهاية.

وبدا على وجهه العزم والاستهتار، فسألته حائرة قلقة.

أى نهاية يامولاى؟

فقال بحدة:

- لست نذلا لئيما، وأستطيع أن أذكر واجبى بعد طول النسيان، ما جدوى القتال؟ سيصرع جميع رجالى المخلصين أمام عدو لا يحصى له عدد، وسيأتى دورى حتما بعد إزهاق آلاف من الأرواح من جنودى وشعبى، ولست جبانا رعديدًا يلوذ بأهداب الحياة قابضا على خيط واه من الأمل، فلأحقن الدماء وأواجه الناس بنفسى»[٣].

إذا تجاوزنا عن طبيعة الموقف الذى يتحدث فيه فرعون، والذى يبدو عليه الإتزان والحكمة والوعى، رغم خطر الثورة والموت الذى يتهدده، وإذا تجاوزنا عن كون هذا الفكر هو فكر المؤلف وليس طبيعيا بالنسبة لفرعون، فإن هذا الموقف يكشف عن طبيعة الرؤية التى ينظر بها المؤلف إلى الفعل الإنسانى فى الرواية كما ورد على لسان فرعون، لا لشىء إلا لضرورة التكنيك الروائى الذى لا يسمح للمؤلف بالحديث إلى قارئه مباشرة. وتبدو هذه الرؤية خطوة أكثر تقدما على طريق رؤية المؤلف لطبيعة الفعل الإنسانى وبواعثه بالقياس إلى رؤيته فى رواية عبث الأقدار، وإن كان هذا الموقف لا يتقدم بنا كثيرًا على طريق إدراك الإنسان أو الاقتراب من طبيعته.

ففى عبث الأقدار كنا أمام قدر خارجى غيبى يسخر من الإنسان ويعبث به، بل

---

(٣) الرواية، ص ٢٠١.

يعكس جدوى عمله ويردها إلى نقيضها. ونحن فى رادوبيس أمام قدر غامض أيضا ولكنه من نوع آخر. القدر هذه المرة ينبع من داخل الإنسان، من طبيعته وغريزته التى تبدو فى الرواية أشد وطأة وقسوة وغموضا من القدر الخارجى نفسه. وتبدو هذه القوة الغريزية فى صورة القوة المطلقة التى لا بداية لها ولا نهاية، والتى لا يبدو لها سبب ولا يلحقها التغيير، وفى النهاية لا يمكن قهرها ولا التحكم فيها. وإذا كان القارئ قد اكتشف فى عبث الأقدار بأنه لا جدوى ولا نتيجة من تحدى الأقدار ومعاندتها، فإنه مدعو فى رادوبيس إلى التسليم لقهر هذه القوة الغريزية الداخلية التى لا جدوى من معاندتها، والمؤلف ينتقل بنا فى رواية عبث الأقدار من القهر المفروض على الانسان من خارجه ليلتقى بالقهر هذه المرة مفروضا عليه من داخله.

وكان يمكن لمثل هذه الرؤية رغم تقليديتها أن تقدم عملا روائيا جيدا، لولا أن المؤلف جعل هذه القوة القاهرة الغريزية قوة مطلقة لا تخضع لتفسير ولا لتبرير. وهذه القوة تقود الإنسان مرغما مقهورًا إلى المأساة الدموية العنيفة التى انتهى إليها فرعون فى الرواية.

والمؤلف لا يقدم لنا أسبابا ومبررات لهذه القوة القاهرة القابعة والمتحكمة داخل فرعون، والتى انتهت به إلى مأساته المصيرية؛ فنحن لا نعرف لهذه القوة الغزيزية المسيطرة أسبابا وراثية.

وبرغم أن فرعون فى شكله الظاهرى «قريب الشبه بجده محتمساوف الأول»[٤] إلا أنه لا يشبه أحدًا من جدوده فى طبيعة القوة القاهرة المتحكمة فيه وفى مصيره، بل يبدو نسيجا وحده فى هذا المجال. يخاطب فرعون والديه قبل مصرعه ومواجهته لمصيره فى هذه اللوحة المؤثرة:

«وقال الملك بصوت ثقيل، وهو ينظر إلى تمثال والديه:

ترى ما رأيكما فى!

وسكت لحظة كأنه ينتظر أن يتلقى الجواب، وعاوده انفعاله فغضب على نفسه، ثم ثبت عينيه على وجه أبيه وقال:

---

(٤) رادوبيس، ص ٦.

لقد أورثتنى ملكا عظيما ومجدًا أثيلا، فماذا صنعت بها؟ لم يكد يمضى عام على توليتى حتى شارفت على الدمار، واأسفاه لقد أذللت عرشى موطئا للنعال، وجعلت اسمى مضغة الأفواه، واكتسبت لنفسى اسما جديدا لم يطلق على فرعون من قبل هو الملك العابث»[٥].

وكيف نقف عند الوراثة ولدينا أخت فرعون وزوجته فى نفس الوقت، وهى نقيض مباشر لأخيها فى التضحية والنقاء وضبط النفس والإحساس بالمسئولية.

ولانستطيع أن نقف كثيرًا أمام الظروف الخارجية لأنها لا يمكن أن تغير طبيعة شخصية كفرعون، كما أن فرعون لم يحكم فى الرواية إلا أكثر قليلا من عام، بحيث يصبح من الصعب على الظروف الخارجية أن تؤثر تأثيرا كبيرا على الشخصية.

والعجيب فى أمر حديث فرعون أنه يعظم من قدر هذه الطبيعة الداخلية إلى أقصى الحدود، فلا جدوى إزاء جبروت هذه القوة من الإحساس بالندم، لأن الإحساس بالندم لن يغير من الأمر شيئا، فهى على حد تعبير فرعون «جنون»، ولكنه ليس جنونا عاديا. وإنما هو جنون من نوع عجيب. حتى الوعى والادراك لهذا الجنون الشبيه بالحمى لا تأثير لهما عليه، بل الأغرب أن فرعون وحده ليس محكوما بهذا الجنون وليس بدعا فيه، فالناس جميعا مصابون، وهو يرى لذلك ويرى معه المؤلف، أن الناس لن يستفيدوا من مأساته إلا بلاغة كلامية، وسيبقى الجنون ما بقيت حياة الانسان.

وتبدو هذه الطبيعة الجنونية القاهرة أقوى من الموت نفسه. وإذا كان المؤلف قد عبر فى روايته الأولى عن لا جدوى تحدى القدر، فإنه فى هذه الرواية يخبرنا بأنه لا جدوى من تحدى الانسان لهذه القوى الجنونية الكامنة فى داخله. وإذا كان لا فائدة ترجى من التحدى فعلى الانسان أن يسرع بالتخلص من مأساة الحياة وجنونها فهذا أشرف له وأكرم.

هذه القوة القاهرة المسيطرة فى الرواية على طبيعة الفعل الإنسانى هذه المرة هى قوة الحب القاهرة التى أصابت فرعون السريع الانفعال فقادته إلى أسوأ مصير.

---

(٥) الرواية ص ٢٠٠.

أما النجاح الذى حققته هذه الرؤية هذه المرة على صعيد التكنيك الروائى فيتمثل فى انتقال القوة المتحكمة فى الفعل الانسانى من قوة خارجية تعبث بالانسان إلى قوة داخلية متحكمة قاهرة وغامضة، ولكنها فى النهاية إنسانية، مما يقربنا بدرجة ما إلى طبيعة أفعال البشر، ويقلل من حجم المصادفة ولكنه لا يستغنى عنها فى نفسى الوقت.

٢

يبدأ بناء الرواية بفعل تمهيدى يمهد لوقوع الحدث الكبير الذى سيتحكم فى بناء الرواية كله كما حدث بالنسبة لرواية عبث الأقدار. فالرواية تبدأ بعيد وفاء النيل وقد تجمع المصريون من كل مكان للاحتفال بالعيد المقدس فى مدينة «آبو» عاصمة مصر التى تقع فى أقصى جنوب البلاد. وتمهد أحاديث الناس فى العيد لكل الأحداث القادمة بل وتكاد تعرفنا بكل الشخصيات التى سنلتقى بها فى الرواية فيما بعد، وتضعنا فى مواجهة البيئة ومشاكلها زمنا ومكانا.

وفى مجموعة ضمت بعض أرستقراطيى مصر القديمة -إن صح التعبير- يصفهم المؤلف بأنهم جماعة من المشاهدين، «يتحاورون ويخلصون نجيا، تبدو على وجوههم آى النبل والنعيم»، نتعرف من حديثهم أولا على درس من دروس فقهاء المسلمين فيقول أحدهم:

«كم من فرعون اطلع على هذا الجموع الحاشدة، وشاهد اليوم العظيم.... ثم ذهبوا جميعًا كأنهم لم يكونوا ملء الصدور وملء الأبصار والأفئدة». ويذكرنا الثانى لحسن الحظ بأننا نعيش فى مصر القديمة وليس فى العصر الإسلامى قائلا:

- نعم ذهبوا ليحكموا عالما أجل من هذا العالم كما سنذهب جميعا... أنظر إلى هذا المكان الذى أشغل.. كم من البشر سوف يشغله فى الأجيال المقبلة، ويجدد الآمال والأفراح التى تخفق فى صدورنا الآن هل يذكروننا كما نذكرهم؟

- إننا أكثر من أن يذكرنا مذكر.. ألا ليت الموت لم يكن.

ويرد ثالث بكلام غير مفهوم لا هو من فكر فقهاء المسلمين ولا قدماء المصريين فيقول:

– وهل كان يسع الوادى تلك الأجيال التى ذهبت. إن الموت طبيعى كالحياة وما قيمة الخلود ما دمنا نشبع بعد الجوع ونشيخ بعد الشباب ونسأم بعد المسرة.

ويتصل حبل الحديث بين هذه المجموعة الاستقراطية المثقفة، فنعرف منه أن فرعون شاب جميل لا نظير له فى طوله الفارع وحسنه الجاهر وأنه قريب الشبه بجده متحتمساوف الأول، وأنه ينتظر أن يكون غازيا فى الشمال والجنوب لأنه عظيم البأس، وإن كان يخشى عليه لأن شبابه من نوع جامح، ولأن جلالته ذو أهواء عنيفة، يغرم بالحب، ويهوى الإسراف والبذخ، ويندفع فى سبيله كالريح العاصفة. ويرى أحدهم أن طبيعة الملك ليست عجيبة فما أكثر المصريين الذين يغرمون بالحب ويهوون الاسراف والبذخ، ونعلم أيضا أن الملك قد اصطدم بالكهنوت منذ اليوم الأول لتوليه العرش.

ومصدر الصدام مادى لا علاقة له بقيمة ولا مصلحة للشعب فيه، ففرعون طامع فى أموال الكهنة لأنه يريد المال «لينفقه فى تشييد القصور وغرس البساتين، والكهنة يطالبون بنصيب المعابد كاملا، لقد منحهم آباء الملك نفوذا وثراء، والملك الشاب ينظر إلى هذا بعين الطمع».

ونعرف أيضا أن الطرف الآخر من أطراف هذا الصراع هو «خنوم حتب» رئيس الوزراء، والكاهن الأكبر، وهو رجل حديدى الإرادة، شديد المراس. وهناك أيضا كاهن منف، تلك المدينة المجيدة التى لحقها الأفول على عهد هذه الأسرة الجليلة[٦].

وعلى هذه الصورة نكون قد تعرفنا على فرعون وطبيعته والخطر الذى يهدد ملكه. وكان على المؤلف بعد ذلك أن يعرفنا على الأداة التى ستحدد مأساة فرعون وتعجل فى ترديه فى المأساة، وعن طريق اتصاله بها تحسم المعركة لصالح خصومه. فما يكاد الحوار ينتهى حتى تلوح سفينة غانية بيجة قادمة من بعيد. ولن نتحدث كثيراً عن غانية بيجة فى هذا المجال، فحسبك أن تعلم أنها وكل مايحيط بها يمثل أقصى قمة فى الجمال والروعة. وقد استقطبت اهتمام الجميع كما استقطب بلاط قصرها من قبل كبار رجال

---

(٦) الرواية، ص ٥ – ٧

الدولة وقادتها وأغنياءها وفنانيها، وكاد الناس أمام جمالها القاهر ينسون فرعون وما اجتمعوا لأجله.

ولا ينسى المؤلف فى هذا الفصل التمهيدى دور الساحر الذى كان أساسيا فى رواية عبث الأقدار، وإن كان هنا للساحرة، ضام، مما يذكرنا بدور العرافة فى مسرحيات شكسبير، وإن كانت صورة العرافة هنا لاتختلف عن صورتها فى الحكايات الشعبية، فهى «امرأة غريبة، كانت منحنية الظهر كالقوس، تتوكأ على عصا غليظة، منفوشة الشعر بيضاءه، طويلة الأنياب صفراءها، مقوسة الأنف، حادة البصر، يشع من عينيها نور مخيف، يرسل من تحت حاجبين أشيبين»[٧].

وكانت الساحرة ضام تشق طريقها إلى رادوبيس وهى تتبادل السخرية مع الجماهير، ويبدو أنها كانت مطلعة على الغيب، فقد تقدمت من الغانية تمتلك نفس القدرة على كشف حجب المستقبل وقراءة المسطور فى لوح القدر كما امتلكها من قبل ساحر عبث الأقدار: «وسارت الساحرة حتى بلغت هودج الغانية، وطمعت فى سخائها فتوقفت بازائه، وصاحت تحدث صاحبته وهى تبتسم ابتسامة كريهة:

– أيتها السيدة المحروسة بالعناية. هل أقرأ لك الطالع؟

ولم يبد عل الغانية أنها سمعت صوت الساحرة، فصرخت العجوز.

– مولاتى

وانتبهت إليها رادوبيس فيها يشبة الذعر، ثم عطفت عنها رأسها سريعا وقد لمسها الغضب، وقالت لها العجوز:

– صدقينى مامن إنسان فى هذا الجمع الحاشد يحتاج إلى اليوم حاجتك.

فتقدم منها أحد العبيد وحال بينها وبين الهودج»[٨].

وقد أحسن المؤلف صنعا بمنعنا من سماع نبوءة الساحرة قبل أن تنطق بها، وذلك لأن مثل هذا النوع من الروايات إذا عرفت النهاية فيه من البداية، وخاصة إذا كانت

---

(٧) الرواية، ص ١٢.

(٨) الرواية ص ١٣

النهاية مأساوية، يفقد القارىء له القدر الأكبر من اهتمامه بمتابعة الرواية وقراءتها. ولعل الدافع الثانى الذى دفع المؤلف إلى حجب نبوءة الساحرة عنا أنه لايقدم فى رادوبيس، كما قدم من قبل فى عبث الأقدار، مجموعة كبيرة من المغامرات متصلة بحكاية ثانية مسلية هى علاقة حب، ولكنه يكتفى بتقديم علاقة حب فقط وعلاقة الحب، مهما بالغنا فيها، مادامت خالية من المغامرات، تظل علاقة بشرية عادية ومألوفة، ومعرفة القارىء العادى لنهايتها، دون تعويضه بجانب آخر من جوانب الإثارة، يفقده الاهتمام بمتابعتها. وقد يكون دافع المؤلف أخيرا إلى حجب نبوءة الساحرة أنه بدأ يرى رأيا آخر فى مدى قدرة البشر على معرفة الغيب، كما بدأ يرى رأيا آخر فى معنى القدر والمصادفة.

ونتيجة لذلك إذا أمكن أن نسمى رواية» عبث الأقدار» – حسب مصطلحات العصر – رواية غرامية حافلة بالمغامرات فلا يسعنا أن نسمى رادوبيس إلا رواية غرامية عاطفية. وهى تتقدم فى بنائها خطوة أخرى على رواية عبث الأقدار، فرواية عبث الأقدار أقرب إلى بناء بعض حكايات الأدب الشعبى التى تتولد فيها من داخل الحكاية الرئيسية الحافلة بالمغامرات حكاية أخرى فرعية غرامية لا يربطها بالبناء الرئيسى إلا خيوط واهنة. أما رادوبيس فتقدم حكاية الحب باعتبارها الحكاية الرئيسية ويلتحم بها بصورة أكبر جانب المغامرة الذى فقد استقلاله من ناحية وأهميته من ناحية أخرى.

ليس معنى ذلك أن رواية، «رادوبيس» تخلصت من الاعتماد على القدر أو المصادفة بصورة نهائية وكل ما نريد قوله أنها تخلصت منها نسبيا بالقياس إلى الرواية الأولى. ولعل أهم دور يقوم به القدر فى رواية رادوبيس، بصورة تقربه من نفس صورته فى عبث الأقدار، هو طريقة اللقاء بين فرعون بمشكلته السياسية وبين غانية بيجة القابعة فى قصرها بين عشاقها ومريديها. والمؤلف يعتمد لتحقيق هذه الغاية على أسطورة تزعم: «أن النسر يتعشق الحسان، وأنه يخطف من العذارى من تهوى إليها نفسه، ويطير بها إلى قمم الجبال، فلعل هذا النسر العاشق هبط منف وابتاع الصندل لحبيبته، ثم خانه الحظ فأفلت من بين مخالبه»[٩] ولسنا ندرى هل كانت مصر تعرف النسر طيرا

(٩) الرواية، ص ٢٨

من طيورها، وكل ما ندريه أن الملك بعد أن عاد من حفل وفاء النيل، حسم مع رئيس وزرائه مسألة أراضى الكهنة والمعابد بضمها إلى أملاك التاج، وخاصة بعد أن أثارت شرذمة قليلة فى الاحتفال غضبه بترديد الهتاف باسم رئيس وزرائه فى غمرة التأييد الهادر من جماهير الشعب له. وبعد أن تخلص من غضبه بدأ يروح عن نفسه فى حديقة قصره مع كبير حجابه وقائد حرسه. وبعد أن رجعت رادوبيس من حفل التتويج إلى قصرها، وهى تحمل فى داخلها سرا خفيا هو اعجابها الشديد بفرعون، «تعرت تبترد» فى حمامها الخاص فى بركة القصر. وهناك انقض النسر ليخطف فردة من صندلها، بدلا من خطفها شخصيا، وتشاء الأقدار أن يلقى النسر بهذا الصندل فى حجر الملك، كما تشاء الأقدار أن يكون كبير الحجاب وقائد الحرس على معرفة لابصاحبة الصندل فقط ولكن بالصندل نفسه. ويجمع القائد وكبير الحجاب على الجمال القهار لغانية بيجة وان كان القائد طاهو يحاول تزهيد الملك فيها لأنه كان يحبها حبا يائسا. أما كبير الحجاب فيغرى فرعون بها. وتصادف رسالة الأقدار أرضا ممهدة فى شخصية فرعون المعروف «بحبه للحب» والسريع الاندفاع أيضا فيندفع فى التعرف على رادوبيس ثم يندفع فى حبها إلى أقصى درجة، ليندفع بعد ذلك إلى المأساة التى أطاحت به وبعرشه أيضا.

وقد كان يمكننا أن نعتبر هذه المصادفة التى بدأت بها أحداث الرواية مجرد أعجوبة من أعاجيب الحياة وننتهى من الموضوع، ولكن المؤلف مصر بعد ذلك كله على إفهامنا أن كل مصادفة تقع فى الرواية ليست الا تدبيرا حكيما من الآلهة، وإن كان تدبير الآلهة يتسم بطبيعة أكثر جدية فى هذه الرواية، فسيبقى أنها هى التى تخطط وتدبر لمصير البشر. وقد جاء رأى المؤلف فى القدر على لسان كبير الحجاب، وهو يتحدث عن طبيعة المصادفة، «مصادفة! إن هذه الكلمة يامولاى مهضومة الحق، يظن بها التخبط والعمى، ومع هذا فهى المرجع الوحيد لأغلب العادات وأجل الكوارث، فلم يبق للآلهة الا القليل النادر من حادثات المنطق كلا يامولاى أن كل حادثة فى العالم لاشك موكلة بارادة رب من الأرباب، ولايجوز أن تخلق الآلهة الحادثات - جلت أو تفهت - عبثا وهوا»[١٠].

وبرغم أن هذا الحديث مازال يرد أغلب الحادثات إلى منطق الآلهة لا إلى منطق

(١٠) الرواية، ص ٣١

الفعل البشرى وقدراته، فإن ارتباط هذه الرواية بالحب أكثر من ارتباطها بالمغامرة، جعل حوادثها أقرب إلى منطق البشر، وأقل تعرضا لمثل هذه المفاجآت..

وإذا كان بناء الرواية الأساسى فى عبث الأقدار يقوم على المفاجأة من ناحية والمفارقة من ناحية ثانية، فإن البناء فى رواية رادوبيس لايقوم بصورة أساسية على هذين العنصرين، وأن كان لايخلو منهما، ولذلك فإن تماسك البناء الروائى فى رواية رادوبيس يبدو أكثر قوة. فليس الفعل البشرى عبثا وسخرية يتجه دائما إلى نقيض المراد منه، ولكنه فعل له غاية وله هدف، قد ينتهى بالإنسان المهيأ للسعادة – كالملك بشبابه وسطوته – إلى المأساة، ولكن هذه المأساة نابعة أصلا من طبيعة الإنسان الداخلية، وليس من اتخاذه مجرد آلة فى يد القدر. ولذلك يبدو التدخل المباشر للقدر ضئيلا ومحدودا فى هذه الرواية بالقياس إلى سابقتها.

كما يبدو تماسك الرواية أيضا فى عملية التوحيد التى قام بها المؤلف بين القصة الغرامية وبين أطراف الصراع الرئيسية بحيث أصبحنا لا نواجه فى رادوبيس حكايتين منفصلتين يتصلان برابطة خارجية، ولكننا أصحبنا نواجه قصة واحدة يتوحد فيها مصير فرعون السياسى بمصير علاقة الحب التى ربطته برادوبيس. والقارىء يتوقع نتيجة للعاملين السابقين تتابعا للحوادث أكثر منطقية وتماسكا. وقد تحقق ذلك بالفعل ظاهريا وان ترك نتيجة له احساسا بالرتابة والملل بدلا من الإثارة، بحيث ترك المؤلف القارىء أمام رواية لاتثير عقله، كما أنها لاتثير فضوله إلى الدرجة المناسبة فى مثل هذا النوع من الرواية.

وأول أسباب هذه الظاهرة يكمن فى أن الرواية التى لاتقدم للقارىء ما يكفى من عجائب وغرائب، لابد أن تستعيض عن ذلك بتعميق إحساسه بالعلاقة التى تصورها وبرصد خصوصيتها. ونجيب محفوظ لايقدم لنا الشىء الكثير فى هذين المجالين. فعلاقة الحب فى الرواية تقليدية إلى درجة كبيرة، فالملك يحب غانية بيجة حبا يبلغ درجة الجنون، بحيث يضحى من أجلها بكل شىء، بعرشه وحياته أيضا ويريد أن يجعل قصرها فى بيجة لؤلؤا وذهبا. وغانية بيجة تحبه حبا جنونيا أيضا، وذلك لأنهاأحبت فى صغرها ملاحا، ثم هجرها هذا الملاح فبدأت تبيع جسدها مقابل المال، وتبيت كل ليلة مع رجل تختاره، حتى أحبت فرعون، فتركت من أجله كل الرجال وتطهرت

جسدا ونفسا، وأعطت لفرعون روحها وجسدها «نفسها ونفيسها».

وإذا كانت علاقة الحب هذه قصة معادة مكررة وموصوفة من الخارج فقط، والمؤلف يقدمها بصورة مطلقة، فلا يمكننا إلا أن نتخيل أن الرواية ستدور حول نفسها فى حلقة مفرغة، تتكرر فيها هذه الألفاظ والعبارات: إن هذا الحب قوى ورائع رائع وجنونى جنونى، مع مترادفات هذه الألفاظ وما يحيط بها ويشتق منها. وتدور الأحداث حول نفس المحور مكررة نفسها بين انتظار قلق ومتوتر للقاء إلى اللقاء نفسه وروعته، ثم انتظار رائع وقلق جديد، ثم تدور الدائرة حول نفسها من جديد.

ويزيد من تجمد الأحداث ومن رتابتها أن علاقة الحب الرائعة الجنونية تبدو بلا تاريخ ولا يهددها من الداخل سأم أو ملل أو إرهاق، ولا يعتورها ندم؛ فالملك لا يفكر قط فى الملكة أخته وزوجته وألمها من هذه العلاقة، ولا يسأل نفسه قط عن إهماله فى حق العرش أو الشعب، أو إسرافه الخيالى لإعادة بناء قصر حبيبته وتأثيثه وقد كان فى الأصل تحفة نادرة، وذلك ليحوله إلى تحفة نادرة جديدة وحين توصف علاقة بمثل هذه الصورة المطلقة فسيظل المؤلف يدور حول نفسه، ويظل القارىء يدور معه بنفس الصورة حتى يأتى الإنقاذ الذى يقودنا إلى نهاية الرواية.

وقد أتى هذا الانقاذ من الخيط الثانى فى الرواية المرتبط بحرمان الكهنة من أراضيهم وأموالهم. فقد انتهز الكهنة فرصة إغداق الملك المال على قصر الغانية، وبقاء الملك جل وقته فى قصرها، لكى ينشروا الأقاويل بين الناس. وتكاثرت الشكاوى على رأس رئيس الوزراء المغضوب عليه من الملك، مما حمل رئيس الوزراء على التماس الأذن بمقابلة الملكة لعلها تكون أكثر قدرة منه على عرض الشكاوى على الملك، وتقابل الملكة فرعون، وما أن يعلم بالغرض من المقابلة حتى تثور ثائرته ويتهمها بالغيرة، ويرفض أى مراجعة لقراراته ولا يقف غضبه عند هذا الحد، ولكنه يقيل رئيس الوزراء ويعين كبير حجابه فى مكانه، ويستعد لمواجهة حاسمة مع الكهنة، ولما كان لايملك من القوة العسكرية إلا قوة ضئيلة لا تصلح للحرب، هى قوة حرسه وحامية بيجة، ولا يملك تكوين جيش قوى إلا عند إعلان الحرب، فان فكره وفكر رادوبيس حبيبته استقر على افتعال خطر التهديد بالحرب، وذلك بأن يرسل رسولا سريا إلى حاكم النوبة يطلب منه أن يرسل رسالة إليه تفيد تمرد قبائل «المعاصيو»

والتى كان رئيس الوزراء السابق قد عقد معها معاهدة. وترسل الرسالة مع فنان صبى يعبد رادوبيس، وكان يستكمل تزيين إحدى حجرات قصرها. وبعد إرسال الرسول يتفرغ فرعون إلى غرامه مرتاح البال.

وفى عيد وفاء النيل الثانى يصل الرسول حاملا الرسالة، ويجمع الملك قبل بدء الاحتفالات مجلس حربه المكون من حكام الأقاليم والكهنة، ويقرأ الرسالة المنذرة بخطر تمرد قبائل النوبة، ويعلن إعفاء حكام الأقاليم من حضور مراسم الاحتفال، وذلك لكى يسرعوا إلى أقاليمهم لتجنيد الجند وإرسالهم إلى العاصمة. ولكن الكهنة يعدون لفرعون مكيدتهم الصغيرة أيضا باحضارهم وفدا من رؤساء القبائل المزعوم تمردها، لكى يقوموا فروض الطاعة والولاء لفرعون. ويستقدمون الوفد فعلا ليمثل بين يدى فرعون، ويعتقد فرعون أن رسول رادوبيس خان سره وأفشى سر الرسالة، ويتفجر الموقف كله فى وجه فرعون فيصر على إرسال حكام الأقاليم إلى أقاليمهم للقيام بمهمتهم.

وينصرف الكهنة لإثارة الجماهير المتجمعة لحضور العيد وتثور الجماهير وتشتبك مع قوات الأمن حتى تهاجم القصر الفرعونى. ولا يجد فرعون جدوى من إراقة الدماء. دماء حرس قصره ودماء شعبه، فيقرر بشهامة ونبل مواجهة الجماهير وحيدا أعزل، فتشل اندفاعة الجماهير، ولكن رأسا من الرؤوس المدبرة يخشى من تراجع الجماهير فيصوب سهمه الصائب إلى صدر فرعون.

وبينما رادوبيس القلقة فى قصرها تنتظر عودة حبيبها المظفرة، تعود إليها جثته محمولا وهو فى الرمق الأخير، ثم نكتشف بعد ذلك أن مصرع الملك كان بسبب حبه، وأن القصر الذى كان مرقده وهو غارق فى المتعة، هو القصر الذى طلب أن يلفظ فيه أنفاسه الأخيرة، وأن من خانه لم يكن رسول رادوبيس، ولكنه كان حامى حماه وقائد حرسه، الذى بلغ فى حبه وغيرته على رادوبيس أن أفشى فى لحظة من لحظات سكره سر سيده. أما رادوبيس فانتحرت بالسم على طريقة كليوباترا حتى لا تتعرض لانتقام الملكة التى أصبحت مالكة لمصر بعد مقتل فرعون.

هذه الحركة الخارجية السريعة والمتتابعة، والتى تجمعت فى نهاية الرواية، هى التى

حالت بين الرواية وبين التجمد فى مستنقع الرتابة والملل. ويزيد من رتابة الأحداث، فى أغلب أجزاء الرواية، ما يحرص عليه المؤلف من دقة فى الاحاطة بتفاصيل المناظر الخارجية التى يقدمها أحيانا بحيادية كاملة، ومن موقع العارف بكل شيء، وأحيانا أخرى تقدم أثرا مغلوطا ومعكوسا لجو الرواية. كما يجبرها المؤلف فى بعض المواقف على النطق بما يريده شخصيا. ولن نعمد إلى ضرب أمثلة كثيرة على هذه الظاهرة، ولكننا سنكتفى بمثلين من الأمثلة العديدة المطروحة والمكررة داخل الرواية. يصف المؤلف تجمع المصريين فى مدينة آبو للاحتفال بعيد النيل فيقول.

« فما هى ألا أيام معدودات، حتى ضاقت آبو وجزيرتاها، بيجة وبيلاق، بالنازحين، فامتلأت البيوت بالنازلين وازدحمت الميادين بالخيام، وغصت الطرق بالغادين والرائحين، وانتشرت حلقات اللاعبين والمغنين والراقصين، وزخرت الأسواق بالعارضين والبائعين، وازدانت واجهات البيوت بالاعلام وأغصان الزيتون وبهرت الأنظار جماعات من حرس جزيرة بيلاق بثيابها المزركشة، وسيوفها الطويلة، وهرعت جموع القانتين المؤمنين إلى معبدى سوتيس والنيل، يوفون بالنذر ويقدمون القرابين، واختلط غناء المنشدين بصياح السكارى الثملين... وشاع فى جو آبو الرزين فرح راقص، وطرب حار بهيج»[١١].

وكل هذا الوصف، وما قبله وما بعده، لا يضيف لنا إلا أمرا واحدا، وهو أن جموعا كبيرة العدد من المصريين قد قصدت المدينة لشهود العيد. وقد عبر المؤلف عن نفس هذا المعنى فى الصحفة السابقة على هذه الصفحة، فهو هنا يفصل ما سبق أن أجمله، فالبيوت مزدحمة، والميادين كذلك والشوارع أيضا، والناس بين غاد ورائح ولاعب ومغن وراقص، والأسواق زاخرة بالعارضين والبائعين. ثم لا يكتفى المؤلف بالتفاصيل الدقيقة التى يقدمها، ولكنه يصر أيضا على تقديم تفاصيل قد تبعد بنا عن جو الرواية الذى يريد المؤلف أن يغمسنا فيه، فالمصريون يعلقون على بيوتهم الأعلام، وهذا مالا اعتراض لأحد عليه، أما أن يعلقوا إلى جوار الأعلام وفى أقصى جنوب البلاد، أغصان الزيتون، فهذا ما يدفع القارئ إلى الحيرة. وربما كان من الأوفق أن يستبدل المؤلف بأغصان الزيتون جريد النخل، ثم يصف المؤلف المتدينين من المصريين بأنهم

(١١) الرواية، ص ٤

القانتون والمؤمنون، ولفظة القانتون بخصوصيتها تدفع بنا إلى جو مصر الاسلامية، كما يصف بعض هؤلاء المؤمنين بأنهم يوفون بالنذر ويقدمون القرابين. ولو اقتصر المؤلف على وصفهم بأنهم يقدمون القرابين لكان أكثر توفيقا بالنسبة للجو الفرعونى الذى يريد الإيحاء به.

أما المثال الثانى الذى نقدمه فهو وصف المؤلف للموكب الرسمى الفرعونى احتفالا بعيد النيل، وفيه يتفق المؤلف مع موقف مذيعى الإستعراضات العسكرية فى مصر المعاصرة الذين يغرقون فى التفاصيل، ويضخمون ويعظمون ويتكلمون أحيانا كلاما لا معنى له، وأحيانا يخطئون فى وصف ما يشاهدون لسطحية معلوماتهم الحربية رغم ادعائهم معرفة كل شئ.. وقد أضاف المؤلف إلى المصريين القدماء استعمال العجلات الحربية، وهو نفس الخطأ الذى سبق وكرره فى الرواية السابقة كما أن ظهور الجيش بهذه القوة فى الاستعراض ينفى ما يزعمه المؤلف من أن الحرس الفرعونى هو القوة المسلحة الوحيدة التى كان يعتبر بها فى البلاد[١٢].

«ومضت دقائق قليلة، ثم بدأت طلائع الجيش تسير صفوفا متراصة على أنغام الموسيقى الحربية، تتقدمها حامية بلاق بعددها المتنوعة، تسير وراء علمها المتوج بصورة الباز، فكانت الجنود تقابل فى كل مكان بالهتاف والتصفيق.

وقفتها بعد حين قليل فرقة المشاة حاملى الرماح والتروس. تتأثر موسيقاها وعلمها المزدان بصورة الرب حورس، وقد استقامت الرماح فى صورة هندسية دقيقة فرسمت فى الهواء خطوطا متوازية طولا وعرضا....

وجاءت فرقة الرماة الكبرى حاملى القسى والسهام، ولاحت للأنظار فرقة العجلات تنطلق عشرة عشرة فى صفوف متوازية دقيقة كأنما رسمت بالقلم، يجر العجلة جوادان مطهمان، ويقوم على ظهرها فارسان، سائق مزود بالسيف والمزراق، ورام مدرع يمسك قوسه بيد ويحمل جعبته بيد... الخ»[١٣].

ولو كانت كل تفاصيل البيئة الخارجية هذه تساعد على الكشف عن الحدث، أو

---

(١٢) الرواية، ص ٤٧

(١٣) الرواية، ص ١٣ –١٤.

تؤثر على سلوك الشخصية، أو تحاول أن تعيدنا إلى جو مصر القديمة لقبلناها، أما وهى لاتصنع غالبا إلا تعويق الفعل أو تشتيت أثره أحيانا، فتلك ظاهرة تفسد البناء الروائى أكثر من أن تساعد على تماسكه وتقويته.

ويزيد من بطء الحركة فى الرواية أحيانا أن ينحرف المؤلف بالأقوال والأفعال أحيانا عن مسارها إلى مناقشة موضوعات تهمه هو شخصيا، وتساعد على الكشف عن بعض آرائه لنفسه أو لقرائه ونجيب محفوظ يكتب هذه الروايات الأولى والصراع مازال غير محسوم فى نفسه بين الأدب والفلسفة، ولذلك فموضوع طبيعة الفن وخصائصه الجمالية، وتحديد وظيفته، موضوع أثير لديه. وقد ناقش فى رواية عبث الأقدار شخصية الفنان وما يقال عن طبيعته الأنثوية، وفى رادوبيس يتابع مناقشة وظيفة الفن ورسالته بصورة أكثر تفصيلا، وفى صالون رادوبيس غانية بيجة الذى يجمع رجال الحكم والمال والفلسفة والفن يثير أحد المتحدثين فجأة قضية الفن وجدواه، ويرى أن رجال الفن ليسوا أهلا للتكريم.

ويستغرق المؤلف ثلاث صفحات من روايته[١٤]، يحدثنا فيها عن رأى الفيلسوف فى الفن ووظيفته، وهو يرى أن الفن لعب خيال، وتحتدم المناقشة لتتحدد وظيفة الفن أخيرًا، وعلى لسان الفنانين، بأنه يخلق لذة وجمالا، يقول الفنان هنفر حاسما المناقشة «فماذا أفاد الأقوياء بما أحدثوا فيها (الحياة) من قوة، وماذا أكتسب الحاكمون بما حكموا، وماساسوا؟ هباء فى هباء... قد تكون القوة حماقة، والحكمة خطأ، والثروة غرورا. أما اللذة فهى لذة. ولا يمكن أن تكون غير ذلك فكل ما خلا الجمال باطل»[١٥].

قد يكون هذا الكلام مفيدا فى توضيح أفكار المؤلف للقارئ فى هذه المرحلة من حياته، وهى تكتشف عن كونه لم يجد بعد للفن دورا ولا رسالة إلا تقديم اللذة، ولكنه لا يفيد الرواية كثيرا، فهذا كلام لا دور له فى حركة الفعل، ولا فى إضافة جديد لا نعرفه لشخصية من شخصيات الرواية، بل إنه يتحول إلى عمل سلبى يعوق انطلاق الفعل وحركته.

(١٤) رادوبيس «ص ٥١-٥٤

(١٥) الرواية، ص ٥٣.

٣

كل فعل بشرى لابد أن يقع كما سبق أن قدمنا فى زمان ومكان محددين، والرواية مهما اختلف نوعها وقيمتها، تصور الفعل البشرى الذى يقع فى زمان ومكان محددين، وحتى نقتنع بامكانية وقوع هذا الفعل البشرى ينبغى أن يكون هذا الفعل ملائما للطبيعة البشرية، قابلا لأن يقع فى بيئته الزمانية والمكانية، ملونا باللون الخاص لهذه البيئة.

ويصبح الأمر أكثر تعقيدا إذا كان الروائى يكتب رواية تاريخية، فهو لا يفترض فيه أن يقوم بعمل المؤرخ الملم بالتاريخ السياسى والحضارى للفترة الزمنية التى يكتب عنها فقط، ولكنه مطالب أيضا بأن يكون قادرا على تخيل الطبيعة العقلية والنفسية للبشر الذين عاشوا هذه المرحلة التاريخية وبتعبير آخر فإن المؤرخ إذا كان مسئولا عن تسجيل الأحداث التاريخية من الخارج، فإن الروائى مسئول عن تقديم الحياة الداخلية للبشر الذين عاشوا هذه الحضارة. وليس معنى تقديم هذه الحياة النفسية والعقلية أن المؤلف يصف هذه الحياة بأسلوب المؤرخ العلمى التقريرى ولكنه يجسدها ويخلقها من جديد. فهو لا يصف الفعل البشرى، ولكنه يعيده مجسدا كما حدث فى الماضى. ويصبح عمل الروائى الجاد فى الرواية التاريخية بالغ الصعوبة كلما بعد الزمن والمكان الذى يصوره فى الماضى، وكلما قلت المعلومات التى نعرفها أو يعرفها المؤلف خاصة عن هذا العصر، والتى تساعده على إعادة خلق هذا العصر وتجسيده، يضع الماضى أو الجهل النسبى سترا كثيفة بين الروائى وبين هذا العصر الذى يريد تصويره.

أما إذا كان الفنان يهدف إلى تقديم مجرد حكاية مسلية فإن موقفه من البيئة الزمانية والمكانية يصبح أقل قيمة وأهمية من عمل المؤرخ، فهو لا يقدم لنا أحداث التاريخ بصورة علمية، ولا يقدم تفسيرا وتحليلا لوقوعها، كما أنه لا يقوم بعمل الروائى الذى يصور ويعيد خلق الحياة العاطفية والنفسية لهذه البيئة، ولكنه يستغل جهلنا وجهله بذلك كله فى تقديم صورة غامضة بل ومغلوطة أحيانا للحقيقة التاريخية والنفسية لهذه البيئة، مستغلا فى ذلك عجزنا عن محاسبته. ويتعامل الروائى بهذه

الصورة مع مطلق الزمان ومطلق المكان، بحيث تذوب خصوصية البيئة، ويصبح زمن الرواية أى زمان ومكانها أى مكان.

وقد حرص مؤلف رواية رادوبيس على تسجيل زمن الأحداث بصورة دقيقة نسبيا من أول سطر فى الرواية:

«لاحت فى الأفق الشرقى تباشير ذلك اليوم من أيام شهر بشنس، المنطوى فى أثناء الزمان منذ أربعة آلاف سنة». ومعنى ذلك أن المؤلف يقول لنا أنه يتحدث عن زمن يبعد عنا مسافة أربعة آلاف سنة. ويبدو أن المؤلف وجد أن هذا التاريخ ليس دقيقا بصورة كافية، فأفادنا أكثر من مرة بأنه يتحدث عن أواخر الأسرة السادسة، وقت ازدياد نفوذ الكهنة الذى أدى بدوره إلى نهاية الدولة القديمة.

وقد كان أفضل بالنسبة لنا وللمؤلف أن يلجأ إلى صيغة أكثر غموضا كالصيغة التى تلجأ إليها الحكاية الشعبية فى بدايتها المعروفة «كان يا ماكان فى سالف الأزمان» والتى لا تحدد الا الإغراق فى الماضى بصورة مفتوحة وغير دقيقة. ولأن رواية «رادوبيس» لا تهدف إلى تقديم المغامرة، ولكنها تعتمد أساسا على تصوير علاقة حب، فإن الزمن الذى استغرقته أحداث الرواية ليس كبيرا، لأن الحب كالصاعقة والقدر، فهو فى الرواية أشبه بالضربة القاضية التى أصابت الملك، فلم يفق منها إلا وقد فقد عرشه ونفسه.

والرواية تبدأ أحداثها فى الإحتفال بعيد النيل، وتنتهى فى الاحتفال بعيد النيل أيضا. وكانت هذه فرصة المؤلف، والزمن لا يمتد طويلا، لتعميق خصوصية البيئة والبشر الذين يعيشون فيها. وتبدو فصول الرواية وكأنها لا تمثل امتدادا فى الزمان ولكنها تمثل امتدادا فى المكان، وكأن المؤلف قد ثبت الزمن ليعمق إحساسنا بالمكان والشخصيات؛ فالفصل الأول فى الرواية يسمى عيد النيل، أما الفصل الثانى فيسمى الصندل، ويسمى الفصل الثالث قصر بيجة، ويسمى الفصل الرابع طاهو، ويسمى ما بعده فرعون، وما بعده الحب، وما يليه ظل الحب.. الخ.

ولكن المؤلف لا يستغل هذه الميزة المتوفرة له ليعمق إحساسنا بالزمان والمكان. وإذا تجاوزنا الأشارة المباشرة من المؤلف لأسماء الشخصيات والمدن فإنه لا ينقل إلينا

الطابع الحضارى أو النفسى للشخصيات التى تعيش فى هذه البيئة. والأمر لا يقف عند هذا الحد ولكنه يدفع القارئ المثقف إلى الحيرة والشك فى المعلومات القليلة المتوفرة له عن هذه البيئة. وقد أشرنا من قبل إلى حيرتنا بالنسبة لاصرار المؤلف على فرص معرفة المصريين فى عهد الدول القديمة للعجلات الحربية علينا، فى عبث الأقدار ورادوبيس معا، وإلى إشارته إلى أغصان الزيتون واتخاذها رمزا للسلام ووفرتها فى أقصى جنوب مصر، رغم أنه يشير فى موقف آخر إلى الأشجار التى تنمو فى أقصى الجنوب، فيقتصر على نباتات المنطقة الحارة، يصف «آبو» العاصمة مقر الأحداث فيقول: «وقد غشاها النيل بطبقات من طميه الساحر، ثبت فيها الخصب والخير العميم، وأنبتت أرضها السنط والتوت والنخل والدوم، وكست سطحها البقول والبرسيم والخضروات»[١٦].

فإذا تأملت بقية المظاهر المتصلة بالحضارة فى هذه الفترة فستجد أنها إما صور غامضة لا تحدد خصوصية معينة للبيئة، وإما صور تدفع إلى الحيرة والدهشة يصف المؤلف جموع الخلق المحتشدين للعيد فيقول: «وجاء يوم العيد الموعود، وقصدت هاتيك الخلائق جميعا إلى هدف واحد، هو الطريق الطويل الممتد ما بين القصر الفرعونى، والهضبة القائم عليها معبد النيل، فسخن الهواء بأنفاسهم الحارة وناءت الأرض بحملهم، ويئس قوم لا عداد لهم من الأرض فهبطوا إلى السفن، وأطلقوا الشراع، وطافوا بهضبة المعبد، ينشدون أغانى النيل على أنغام المزمار والقيثار، ويرقصون على توقيع الدفوف...»[١٧] ولولا إشارة المؤلف بالاسم إلى نهر النيل لأمكن أن يكون هذا وصفا للاحتفال بالعيد فى أى بيئة. ولولا أنه سبق وأخبرنا بأن الحوادث تقع فى مصر القديمة لأمكن أن يكون هذا الوصف وصفا لأى احتفال فى أى زمن.

وحين يحاول المؤلف تصوير المشهد الختامى فى الإحتفال بعيد وفاء النيل لا يأبه بالمعلومات الشعبية المتوارثة عن عروس النيل، ولكنه يجعل فرعون يقوم بدور عمروبن العاص فى العصر الاسلامى «ولما أن ضاعت الأنغام فى تضاعيف الفضاء

---

(١٦) الرواية، ص ٣-٤

(١٧) المرجع، ص ٤

تقدم الأميرناى من فرعون وأسلم إليه قرطاسا مختوما من البردى يشمل على دعاء النيل المعبود، فأخذه الملك ورفعه إلى جبينه، ثم تركه يهوى إلى النيل فحملته أمواجه المتدافعة فى صخب صوب الشمال»[١٨].

بل إننا لو تأملنا وصف المؤلف لقصر بيجة وللندوة التى عقدت به، لخيل الينا من حيث طبيعة من حضر الندوة، وتقسيم الوظائف من النواحى الادارية والمالية والثقافية، أننا أقرب إلى طبيعة العصر الحاضر منا إلى العصر القديم. بل أن المناقشات التى دارت به قد تخرج من عباءة اليونان القديمة أو فرنسا ومصر الحديثة أكثر مما تخرج من عباءة مصر القديمة[١٩].

وتطرد الظاهرة فى وصف البيئة الحضارية لمصر القديمة على هذه الصورة، فإذا انتقلنا إلى البيئة النفسية أصبحت الأمور أشد تعقيدا وغموضا. ففى أول حوار نلتقى به فى الرواية نلتقى بحديث عن الحياة والموت الذى يسوى بين الملوك والعامة[٢٠] وهو حديث يبدو أقرب إلى حديث فقهاء المسلمين وعامتهم منه إلى حديث قدماء المصريين، فإذا تساءل سائل عن طبيعة الحياة بعد الفناء تعرض إلى السخرية:

«فكيف يعيشون فى عالم أوزوريس.
أنتظر ستعلم بعد حين!!

أما حوار الساحرة مع جماهير يوم الاحتفال فيبدو أقرب ما يكون إلى حوار حانة فى أى مكان فى مصر الحديثة، «والتقت الساحرة فى طريقها بشاب حدث فعرضت عليه أن تقرأ له صفحة الغيب، ولم يمانع الشاب، وكان فى الحقيقة ثملا يترنح فى سيره، لا تكاد تحمله ساقاه، فدفع لها بقطعة من الفضة، وهو يرنو إليها بعينين نصف نائمتين وسألته بصوتها الأجش: كم عمرك ياغلام؟

فأجابها وهو لا يعى ما يقول.
- إثنتا عشرة كأسا.

---

(١٨) رادوبيس، ص ١٨

(١٩) الرواية، ص ٣٤ وما بعدها

(٢٠) المرجع،ص ٥-٦

وعلا ضحك الساخرين، فاهتاجت المرأة غضبا، ورمته بالقطعة التى نفحهـا بها واستأنفت مسيرها الذى لا ينتهى، واعترض سبيلها شاب ساخر، وسألها بقحة: ماذا ينتظرنى من الحادثات ياامرأة؟

فنظرت إليه ، وهى مغيظة محنقة، ثم قالت له.

- أبشر ستخونك زوجك للمرة الثالثة»[٢١].

ولا تقتصر الغربة عن البيئة زمانا ومكانا على الشخصيات الثانوية وحدها، ولكنها تمتد لتشمل الشخصيات الرئيسية التى تعتمد عليها الرواية. واستعراض كل مظاهرها على طول الرواية يعد نوعا من التزيد، واستعراض العضلات لا يفيدنا كثيرا.

٤

إذا كنا فى هذه الرواية نتعامل مع زمان مطلق ومكان مطلق بلا خصوصية، فنحن فيما يتصل بالشخصيات نتعامل أيضا مع شخصيات صالحة لكل زمان ومكان تولد كاملة، منذورة للمأساة والقهر مساقة إليه، لا تستطيع منه خلاصا، منذورة لقـدرها تهوى إليه بسرعة خارقة لا تعوقها إرادة ولا مراجعة.

واذا كان القدر يفرض طبيعته على هذه الرواية من داخل الشخصيات لا من خارجها، وإذا كانت الرواية لا تستغرقها المغامرات، ومداها الزمنى لا يتجاوز العام، فقد كانت الفرصة متاحة لتعميق طابع الشخصية بصورة أفضل، ولكن الواقع لم يكن كذلك، لأن المؤلف غير مشغول بطابع الشخصية بقدر ما هو مشغول بالتعبير عن علاقة حب مطلقة وكـاملة. ولكى تكون عـلاقة الحب كـاملة ومطلقـة فإنها تفقـد خصوصيتها، وتصبح تجريدا تختلط فيه أروع ما فى علاقات الحب فى جميع العصور بحيث تتحول العلاقة إلى قوة قدرية خارقة لا تقف أمامها عقبة، وتغلف كل حياة الإنسان وكل علاقاته وتستوعبها جميعا. ولا مجال فى حدودها للصراع والقلق والتردد أو المراجعة.

(٢١) رادوبيس، ص١٢ - ١٣

ويمكن لشخصية المحب فى هذه العلاقة أن تكون خلاصة لكل علاقات الحب عبر التاريخ بدءا من أنطونيو مرورا بمجنون ليلى وروميو وانتهاء بدوق وندسور. ويمكن للمرأة أن تكون تجميعا من حياة كليوباترة وليلى وجولييت مرورا بتاييس وغادة الكاميليا. ومثل هذا الطابع الملفق المعبر عن قيمةمطلقة لا يعيش إلا ليحب ولا يموت إلا بالحب أيضا. وإذا نام فلا يحلم إلا بالحب، وتختصر كل علاقاته بالحياة فى هذه العلاقة.

وهو مستعد للتخلص من كل معوقات هذا الحب دون أى شعور بالندم، ودون اعتبار لأى قيمة أخرى من قيم الحياة الإنسانية، أو أى علاقة من علاقاتها. وقد صور فرعون طبيعة هذه العلاقة فى نص سبقت الإشارة إليه بقوله لحظة الموت: «لقد غمرتنى الحياة وتولانى جنون عجيب، ولا أستطيع حتى فى هذه الساعة أن أعلن ندمى... بل لو بدأت حياتى من جديد لما تجنبت الوقوع فى المأساة مرة أخرى».

مثل هذه الشخصيات التى تمثل قيما مطلقة شخصيات ثابتة جاهزة بلا خصوصية ولا تميز، ومادام فرعون يمثل أحد طرفى العلاقة، فالمؤلف يمنحه سمات عامة صالحة لكل شخصية تمثل حبا من هذا النوع. ومن الصفحات الأولى فى الرواية نعرف من صفاته الجسدية هذه الصفات «إن فرعون شاب جميل لا نظير له فى طوله الفارع وحسنه الجاهر»[٢٢] ولا نظن أننا نستفيد كثيرا من هذه الصفات العامة أكثر من كون فرعون يتفوق على رجال الأرض جميعا فى طوله ورشاقته وجماله. ولم لا ؟ أليس الفارس المرشح لعلاقة حب لا نظير لها؟. أما صفاته المعنوية فتتمثل فى أن شبابه من نوع جامح، وأن جلالته ذو أهواء عنيفة، يغرم بالحب ويهوى الإسراف والبذخ، وسيندفع فى سبيله كالريح العاصفة[٢٣].

وإذا قرأت الرواية بأسرها بعد ذلك فلن تجد تحديدا أكبر لهذه الصفات الجسدية أو المعنوية العامة التى قدمها المؤلف للشخصية، وربما عجز المؤلف أحيانا عن إقناعك بها. ففى الوقت الذى يعلن فيه المؤلف عن غرام فرعون بالغرام أو بالنساء، لا نجد فى تاريخه فى الرواية ما يؤكد هذا الزعم، فليس ثمة علاقة بين فرعون وبين أى شخصية

(٢٢) الرواية، ص ٦.

نسائية أخرى غير أخته وزوجته التى انقطعت علاقته بها بعد تعرفه على رادوبيس، التى استغرقت علاقته بها حياته وموته أيضا.

وستجد فى فرعون بعد ذلك فارسا محبا رقيقا من الطراز الأول فى علاقته بحبيبته، وستجد شخصيته أشبه بشخصيات ألف ليلة وليلة منها بشخصية فرعون الذى نظن، ونعتقد أن المؤلف يظن معنا، بأنه كان ابنا للآلهة، فهو لا يأبى أن يحمل بكل جلاله وألوهيته صندل حبيبته إلى قصرها، فليس ثمة كبرياء ولا ألوهية فى الحب على حد قول شوقى:

حكم الحب عـلى قيصـر والحب بليـة

صار كالشعب وساوى همج الاسكندرية

ويصور المؤلف هذا الموقف بقوله، «إنه لصندل جميل، وأعجب ما فيه هذه الصورة المنقوشة على باطنه وكنت أحسبها زخرفا جميلا حتى وقعت عليك عيناى، فعلمت أنه حقيقة رهيبة، وعلمت حقيقة أجل، وهى أن الجمال كالقضاء يباغت الإنسان بما لا يقع له فى الحسبان.

فشبكت كفيها وقالت:

– مولاى ما كنت أحلم قط أن تشرف قصرى بذاتك. أما أن تحمل صندلى، رباه ماذا أقول؟ لقد فقدت جنانى غفرانك يامولاى، ويحى نسيت نفسى يامولاى وتركتك واقفا...

وهرعت إلى عرشها وأشارت إليه، ثم انحنت باحترام»[٢٤].

ومنذ تلك الساعة يعلن فرعون التسليم الكامل لعلاقة الحب هذه. «رادوبيس إنى أقرأ أحيانا مصيرى، سيكون الجنون منذ الساعة شعارى»[٢٥].

وحين تعلن رادوبيس للملك عن رغبتها فى البقاء بقصرها حتى لا تنضم إلى حريم الملك وتظل محتفظة بحريتها، يستجيب الملك الإله لرغبتها استجابة كاملة «رادوبيس

(٢٤) رادوبيس، ص ٧٧.

(٢٥) الرواية، ص ٨٠.

أيها الحب الممتزج بروحى. لن يغلق هذا القصر أبوابه ولن تظلم حجراته، سيبقى ما بقينا مهدا للحب وجنة للهوى، وحديقة ناضرة تغرس فيها بذور الـذكريـات، سأجعل منه محرابا للحب، وأصير أرضه وجدرانه ذهبا مصفى»[٢٦].

وتستمر علاقة الحب بين فرعون ورادوبيس فى ترديد هذه النغمات المكررة لعلاقة الحب، هذه التى لا نظير لها، والتى يرجع فيها المؤلف إلى كل الصور المكررة التى تحدثت عن الحب الرائع الفريد الفذ. ورغم الجهد المبذول لا نمنع أنفسنا من الاحساس بالتكرار.

ويندفع الملك فى تصرفاته الجنونية حتى «يصبح كالشعب ويساوى همج الاسكندرية» ناسيا الملكة مهملا شئون المملكة، ضاربا عرض الحائط بمواعيده مع رئيس وزرائه، مؤجلا الاجتماعات الرسمية، ساكبا الذهب على قصر الغانية الذى كان قبل مجيئ فرعون تحفة فنية تضرب بجمالها الأمثال. وكان لها فيه عرش وحوض سباحة، ولكن مادام الحب جنونا فى جنون فلا بأس من أن يغير كل شئ لتصير الأرض والجدران ذهبا مصفى، وأن يصب كل دخل مصر فى قصر الغانية. ولا تحاول أن تتأمل فى مصير هذا القصر الذى سيصبح من الذهب الخالص، وهل يصبح جميلا أم لا؟ فللفراعنة ذوقهم الذهبى الخاص الذى لا علاقة للبشر العاديين به، وإن كنا نلمح فى المؤلف اتجاها ذهبيا حادا فى هذه الرواية وفى الرواية التى سبقتها. بل يستمر فرعون فى التمسك بحبه هذا فى اللحظة الرهيبة لموته وحتى آخر نبضة من نبضاته فى هذه الدنيا، مهما ترتب على ذلك من طعن الملكة فى صميمها، وهى التى صبرت على كل شئ وتحملت منه كل شئ: «ولكنه كان يشعر بدنو أجله، وباقتراب الساعة الفاصلة، ولم ينس فى رقاده الوجه الحبيب الذى تمنى أن يودعه قبل النهاية المحتومة، فلاحت فى عينيه نظرات حنين، وقال بصوت خافت بغير وعى منه إلى ما حوله:

رادوبيس.. رادوبيس..

وكان وجه الملكة قريبا من وجهه فسمعته، وأحست بطعنة نجلاء تخترق شغاف قلبها، فرفعت رأسها وقد أحست بدوار شديد، ولم يلق بالا إلى شعور الآخرين، فأوما

---

(٢٦) الرواية، ص ٨٩.

إلى طاهو، فبادر الرجل إليه ، فقال له برجاء:

رادوبيس

فقال القائد

هل آتى بها يامولاى؟

فقال بصوته الخافت :

كلا.. احملنى إليها، فى قلبى بقية حياة أريد أن تنفذ فى بيجة.

ووجه طاهو نظره إلى الملكة فى ارتباك شديد، فقامت الملكة واقفة وقالت بهدوء:

نفذ مشيئة مولاى»[٢٧].

ويزيد فى تناقض إحساسنا بالملك أنه قمة فى كل شئ وليس فى الحب فقط، فهو متدين إلى أقصى درجة، متعبد للآلهة كعبد مؤمن قانت إلى أقصى درجة، لا فرق بينه وبين أى حاكم متدين[٢٨]. ثم إن شعبه متعلق به لدرجة جنونية وشاملة، «وهبط فرعون أدراج الهضبة، وركب عجلته، ورجع الموكب كما أتى تحف به العظمة ويحوطه المجد، وتهتف له قلوب الملايين من الرعايا المخلصين، وقد أهاجهم الحماس وأسكرتهم نشوة الطرب»[٢٩].

ويبدو خلافه نتيجة لذلك مع الكهنة لا مع الدين، ويبدو الشعب أداة غير عاقلة ولاواعية، تتحرك من النقيض إلى النقيض، بحيث يصح فيه قول شوقى:

يالـه مـن ببغـاء عقـله فى أذنيـه

أما رادوبيس فهى الملكة المتوجة على عرش القلوب، القوة القاهرة الباطشة بكل من يقع بصره عليها مهما كان. لا تسير إذا سارت إلا محمولة فى هودجها بعبيدها كما تحمل الملكة المتوجة، تحوطها كل مظاهر الترف. ولا يمل المؤلف من ترديد وصفها بالملكة. ولها فى قصرها عرش كالملوك المتوجين سواء بسواء.

---

(٢٧) رادوبيس ص ٢٠٨ - ٢٠٩.

(٢٨) الرواية، ص ١٧.

(٢٩) المرجع، ص ١٨.

ويعقد المؤلف فصلا من روايته يسميه ملكتان، يعقد فيه مواجهة بين ملكة مصر الشرعية، وبين الملكة المتوجة على عرش القلوب جميعا، وفوقها وقبلها جميعا قلب فرعون مصر الإلهى، وفى المواجهة تبدو «رادوبيس» أقوى وأشد اعتزازا من ملكة مصر نفسها:

«وتلقت الملكة هذه الطعنة بجلد، ونظرت إلى الغانية نظرة ذات معنى وقالت:

– ليست الملكات كغيرهن من النساء يشغلن قلوبهن بالحب.

– أحقا يامولاتى.. كنت أحسب الملكة امرأة بعد كل شئ .

فقالت الملكة بلهجة مغيظة:

هذا لأنك لم تكونى ملكة فى يوم من الأيام

فامتلأ صدر المرأة وتصلب وقالت :

– عفوا يامولاتى، إنى ملكة حقا

فحدجتها بنظرة غريبة وقالت بسخرية:

ياللعجب وعلى أى مملكة..

فقالت بزهو كبير:

– على أوسع الممالك طرا.. قلب فرعون

وأحست الملكة بوهن وألم وخجل»[٣٠].

وملكة القلوب تبدو أشد قوة من أى ملكة متوجة، وجمالها لذلك وأنوثتها لا بد أن تكون مقاييسها مطلقة وخارقة. والمؤلف يصفها جسديا بنفس الأوصاف التى تقدم بها الخاطبة عروسا جميلة:

«شعرها الأسود حالك السواد، ينتظم على رأسها الصغير فى أسلاك من الحرير اللامع، ويهبط على كتفيها فى هالة من الليل كأنه تاج إلهى، وينبلج فى وسطه وجه مشرق مستدير، عانقت فيه أشعة الشمس خدين كالورد اليانع، وفما رقيقا مفترا كأنه زهرة من الياسمين فى خاتم من القرنفل، وعينين دعجاوين صافيتين ناعستين، تلوح فيهما نظرة يعرفها الحب معرفة المخلوق لخالقه، فمارئى وجه قبل هذا اختاره الجمال

(٣٠) رادوبيس، ص ١٣٣.

سكنا ومستقرا»[٣١].

ولما كانت هذه الأوصاف تقليدية، وكانت جهود المؤلف عاجزة عن تقديم صورة مثل هذا الجمال الخارق إلينا، فالمؤلف لا يمل التعليق عليه بأسلوبه المباشر، أو عن طريق آخرين لعلنا ندرك سر بعض هذه الروعة. فهذا الجمال يحرك الجماد والموتى، «وقد فتن الناس منظرها كافة، وحرك قلوب الشيوخ الفانية، فصوبت إليها من جميع الوجوه نظرات نارية، لو عثرت فى طريقها بصوان لأذابته» وكان الناس «يسمونها بحق ربة الجزيرة»، ويصفون جمالها بقولهم، «هذا جمال قهار لا يمكن أن يعصاه قلب»، «هو اليأس لمن يرى»، «لكأنى بها صورة للسعادة حقيقة بالعبادة»، «إن حبها فرض على علية القوم، كأنها واجب وطنى». وهذا الحسن القهار أبدى لا يعرف له بداية ولا نهاية ولا يتأثر بزمان أو مكان «ليكن عمرها ما تشاء، فهذا الحسن يانع قاهر، يقسم أن لن يلحقه الذبول أبدا» وإذا سألت ما منشؤها؟ وما أهلها؟ «فعلم ذلك عند الأرباب. وكأنى بها وجدت منذ الأزل فى قصرها الأبيض بجزيرة بيجة»[٣٢].

وإذا كانت كل هذه التعليقات على جمال رادوبيس لم تفلح فى أن تنقل إليك روعة هذا الجمال الخارق الذى تعجز الألفاظ عن وصفه فلا تيأس ، فالرواية كلها ترديد لنفس الصيغ، لعلنا نقترب من تصور هذا الجمال بصورة أو بأخرى. هذا من الناحية الجسدية، أما من الناحية النفسية فصورتها لا تقل روعة عن صورتها الجسدية «قصرها يستقبل كل مساء جماعة ممتازة من الساسة والحكماء والفنانين، فلا عجب أن تكون كما يشاع عنها من أعمق الناس فهما للحكمة وأدراهم بالسياسة وأذوقهم للفن»[٣٣].

وتبدو رادوبيس فى صورتها هذه وفى ملامحها الجسدية والنفسية تجريدا وتجميعا لقمم الروعة فى الأنثى على مختلف عصورها. وهذا التجميع لقمم الروعة أقرب إلى عصرنا وإلى أمنيات المؤلف، وإلى انثى فى صالونات باريس منه إلى امرأة من أقصى صعيد مصر الفرعونية. وقصة رادوبيس قبل أن تصبح ملكة متوجة على قصر بيجة يرويها

---

(٣١) الرواية، ص ٩.

(٣٢) وردت هذه الأوصاف فى المرجع، من ص ٩ – ١٢.

(٣٣) المرجع نفسه، ص ١١.

المؤلف فى سطور، وهى قصة تقليدية مكررة لا جديد فيها «كانت ريفية حسناء، برزت من بين أوراق الريف المخضلة، كما تبرز الوردة اليانعة، وكان نوتيا عذب الصوت نحاسى الساقين، ولا تذكر أنها سلمت لإنسان بداعى قلبها سواه، وشهدت شواطئ بيجة مشهدا لم تسعد بمثله بقعة من الأرض . ودعاها إلى سفينته فلبت دعاءه، وحملتها الأمواج من بيجة إلى أقصى الجنوب، وانقطعت من يومها صلاتها بالريف وأهله جميعا. وأختفى النوتى فجأة، ولم تدر إن كان ضل أو فر أو مات، ووجدت نفسها وحيدة، كلا لم تكن وحيدة كان معها جمالها فلم تتشرد، والتقطها كهل ذو لحية طويلة وقلب ضعيف، وطابت لها الحياة وأثرت بموته، وتوهج نورها فخطف الأبصار، فانجذبوا إليها كالفراش المجنون، وألقو تحت قدميها الصغيرتين، قلوبا فتية، وأموالا لا تعد، وبايعوها ملكة للقلوب فى قصر بيجة، فكانت رادوبيس ... ياللذكريات»[٣٤].

وبرغم سيطرة المؤلف على حياة الشخصية وتصرفاتها وذكرياتها أيضا،وقدرته على اختصار كل تاريخ الشخصية فى سطور لم ينس فيها أن لحية الرجل الذى حمى رادوبيس كانت طويلة. برغم ذلك كله يمكننا أن نستنتج أن رادوبيس لم تعط قلبها ونفسها إلا مرة واحدة. وبرغم أنها كانت ملكة على عرش القلوب جميعا، فقد ظلت بالنسبة لرواد قصرها تقوم بدور غانية، ودور سيدة صالون من أرفع طراز باريسى يتخيله خيال المؤلف، تتدفق ذكاء ومهارة وكياسة، ولم تعط أحدا من رواد صالونها فوق ذلك شيئا إلا جسدها الذى كانت تختار له كل ليلة رجلا، حتى وصفها طاهو قائد حرس فرعون بأنها بلا قلب: «ما أقبحك يارادوبيس... أنت صورة بشعة مشوهة، ومن يحسبك جميلة أعمى لا يبصر، إن صورتك قبيحة لأنها صورة ميتة ولا جمال بلا حياة، لم تنبض الحياة بصدرك قط، ولم تدفىء قلبك أبدا... أنت جثة وسيمة القسمات، ولكنها جثة. لم يبد الحنان فى عينيك، ولا انفرجت شفتاك عن ألم، ولا خفق قلبك بالعطف، نظرتك جامدة، وقلبك قد من حجر»[٣٥] وبرغم هذه الخطبة البليغة التى ألقاها القائد الولهان على رادوبيس لأنه يريد قلبها وجسدها، وهى لا تمنحه إلا جسدها فقط. برغم هذه الخطبة البليغة التى أملاها الغيظ، فان رادوبيس لم تكن قانعة

---

(٣٤) المرجع رادوبيس، ص ٨٤.

(٣٥) الرواية، ص ٦٩.

بحياتها كما كشف ذلك الفيلسوف، ولم يكن قلبها جامدا، ولكنها كانت تنتظر فقط الفارس المنتظر الجدير بها. فلما ظهر هذا الفارس اشتعل قلبها لهبا، واندفع حبها عنيفا جارفا إلى حد لا يتصور، فقد طهرت رادوبيس جسدها فى المعبد من أدران الماضى، كما قدمت إليه قلبها الطاهر الذى لم تتفتح مغاليقة إلا له . وفرضت على نفسها عزلة إجبارية، وحين رفضت الذهاب إلى قصر فرعون والانضمام إلى حريمه، لم يكن ذلك إلا للحرص على حبها أن يبتذل ، وعلى حريتها أن تضيع ، فتضيع روعة الحب نفسها. وهى إذا كانت تحب فان كل حبها منصب على فرعون، أما فى علاقتها بالآخرين فلم تتغير فى قليل أو كثير، فهى تتحول إلى لبؤة ضارية فى علاقتها بالملكة، بل وتتلاعب بفنان رقيق، أشبه بالطفل رمت به الأقدار فى طريقها، يتعبد لصورتها، ويقرر الانتحار يأسا من حبه، فتخلصه من اليأس لا شفقة عليه، ولكن لكى يصبح أداة مسخرة لخدمة الحبيب الكبير، بل تعده بعد أن يئست من الحياة بأنها ستعيش معه فى بلدته، وهى عازمة على العبث به واستخدامه أداة مرة ثانية للتخلص من حياتها، بارساله ليحضر زجاجة سم إليها.[٣٦].

والمؤلف لايجعل الشخصيات الرئيسية قمما مطلقة فقط، ولكنه يعمم ذلك على الشخصيات الثانوية أيضا، فالملكة، وبرغم أنها أمرأة، يصورها المؤلف كنقيض مباشر لفرعون، إحساسا بالمسئولية وضبطا للنفس وذكاء وصبرا وتضحية والفنان «بنامون» رقة خالصة وطفولة وسذاجة وعبادة خالصة للجمال وفناء كاملا فيه.

ولا يكف المؤلف عن ادخار مفاجآته الصغيرة للشخصيات، حتى نشعر بضعف الإنسان وعجزه، وحتى يستطيع المؤلف أن يسخر من الإنسان ومن آماله. فالرسالة التى أرسلها فرعون إلى حاكم النوبة حتى يستطيع إعداد الجيش لسحق الخونة، هى نفسها التى عجلت بالمواجهة بينهم وبينه. والاجتماع الحاسم الذى دعا إليه الملك لسحق أعدائه، تحول إلى كارثة أصابته، وأحس الملك بالخيانة ولكنه تخيل أن الرسول هو الذى خانه، ولم يفكر قط فى إمكانية خيانة قائد حرسه. وحين ظهر الملك للجماهير الثائرة فوجئت وتوقفت، بل وتراجعت، وداعب الأمل فى الخلاص فرعون وخاصة رجاله.وفى نفس اللحظة انطلق السهم القاتل، وتحلم رادوبيس بفارسها الظافر قادما

---

(٣٦) راجع الرواية فصل بنامون، ص ٩٨ وما بعدها.

إليها فلا تلتقى إلا بجثته. وحين تظن الملكة أن فرعون عاد إليها ولو جثة، يصر هو على لفظ أنفاسه فى قصر حبيبته. وحين يظن بناموں أنه سيستأثر برادوبيس ويحملها شمالا الى بلدته، يدخل عليها ليجدها جثة منتحرة بالسم الذى أحضره لها... الخ.

وحين تمثل الشخصية فى رواية من الروايات قيمة مطلقة وكاملة تصبح شخصية مسطحة بلا أعماق ، وتفقد فى الواقع كل خصوبة النفس الإنسانية وتنوعها، وتصبح نمطا متكررا. ويزيد من تسطح الشخصية وتقليديتها وتكررها وعموميتها أن المؤلف يسيطر عليها كاملة، يسيطر على أفعالها وأقوالها بل ومناجاتها لنفسها فهى لا تنطق إلا باسمه، ولا تحس إلا بما يمليه عليها، خاصة والمؤلف لا يتركها تتحدث بنفسها، ولكنه يتحدث باستمرار نيابة عنها.

٥

لا يتقدم نجيب محفوظ فى إحساسه باللغة الروائية وطبيعتها النوعية الخاصة كثيرا فى رواية رادوبيس عنه فى رواية عبث الأقدار ومازال أسلوب المؤلف واقعا تحت أسر اللغة التقريرية المباشرة العامة والضبابية، أكثر من خضوعه للغة الروائية التى تصور وتجسد ، فتنفر من التعميم والمباشرة. وتتجه إلى التخصيص، بل والتخصيص الدقيق الذى يحاول الاحتفاظ لكل فعل فى الرواية بخصوصيته التى يفرضها مع الشخصية، واللحظة الشعورية والنفسية التى يحدث فيها الفعل.

وقد سبق أن أشرنا إلى أن المؤلف فى رواية رادوبيس، وإن كان يتعامل ظاهريا مع زمن خاص، ومكان خاص، إلا أنه جوهريا يتعامل مع مطلق زمان ومطلق مكان. وبرغم أن المؤلف مصر على أن زمن الرواية يقع فى نهاية عصر الأسرة السادسة، ونهاية عصر الدولة القديمة، وأن مكانها هو مصر الفرعونية فإنه يعجز فى الواقع عن الكشف عن الواقع الحضارى والنفسى للفترة التى يقدمها فى روايته، وكل ما أراد تقديمه يمثل قصة حب رائعة روعة مطلقة، يمكن أن تقع فى أى زمن وأى مكان مع تغيير الاسماء والمسميات. وهى قصة صالحة لفيلم سينمائى تجارى من النوع الذى يمكن تسميته «الحب أقوى من الموت» أو جنون الحب. ويصبح اختيار شخصية كشخصية فرعون

اختيارا له دلالته المفهومة لبيان قوة هذا الحب المطلق وسيطرته وهل هناك دليل على عظمة هذا الحب وروعته من جانب فرعون من التضحية فى سبيله بعرش مصر، بل وبحياة فرعون ذاتها.

وإذا كان فرعون قد ضحى بعرشه من أجل هذا الحب، فان حبيبته الغانية رادوبيس، الملكة المتوجة على عرش القلوب، تضحى بعرشها أيضا، ثم بحياتها من أجل حبها. هذا الحب المطلق كما يصوره المؤلف يبدو خارجا من الصورة التقليدية المثالية والمطلقة للحب، كما يمثلها أصدق تمثيل شخصيات المحبين المجانين كمجنون ليلى. ويستحيل الحب بهذه الصورة إلى علاقة قاهرة ومسيطرة، تستغرق حياة البطل وكل نشاطه وفعله، فى يقظته ونومه،ووعيه وحلمه، صحته ومرضه. بل إنما تبدو أقوى من القدر ومن الموت، ومن العقيدة، والوطن ومن كل شىء. ومثل هذا الحب يجرف أمامه كل شىء، ولا يقف عائق فى سبيله، جنون لا يعترف بقيمة، ولا تمنعه تضحية، أو إحساس بالمسئوليه. ومثل هذا المحب أنانى. يمكن فى سبيل حبه أن يدوس على البشر جميعا، قاس على من يعترض سبيل هذا الحب، لا يقبل لوما ولا عتابا ولا اعتراضا من أحد مهما كان شأنه وتأثيره. ويمكن لهذا المحب أن يكون فى تعامله مع الآخرين قاسيا مندفعا، فإذا انتقل إلى مجال الحب أغرق الحب كل مشاعره وتناقضاته، ليتحول إلى نسمة رقيقة عذبة، فمثل هذا الحب أقوى وأعظم من كل تناقضات الشخصية بل وطبيعتها الانسانية، يذوب القلق والالم والملل على عتباته، بقوته وروعته يكتسح كل شىء.

مثل هذا النوع من الحب المثالى والمطلق هو الحب الذى يجمع بين رادوبيس وفرعون. والمؤلف الذى يصور مثل هذا النوع من الحب ليس مطالبا بتحديد خصوصية للموقف ولا للشخصية، وليس مطالبا بالحديث عن نمو هذا الحب أو ضعفه لأن هذا الحب مكتمل من البداية، رائع دائما، لا مجال فيه لملل ولا سأم، ولو استمر كل أيام العمل ولياليه، بل كل لحظاته. والمؤلف لا يمل من ترديد أن هذا الحب جنون كامل لا يخضع لمنطق.

وليس على الروائى الذى يريد أن يصور مثل هذا النوع من الحب إلا أن يستعرض كل قصص الحب التى سمعها أو قرأ عنها من قبل، ويختار أروع ما فيها ثم

يلصقه بعلاقة الحب التى يصورها. وبهذه الصورة تصبح حكايته قمة الروعة فى الحب فى كل زمان ومكان. ويصبح أبطاله أروع العشاق جميعا فى حبهم وتضحيتهم وألمهم وكثرة توجعهم أيضا. ولكن المأزق الحقيقى أن مثل هذه العلاقة المطلقة والكاملة من البداية المتمتعة بقوة الروعة تفرض على الروائى، أسلوبيا أن يكرر نفسه، وأن يدور، ويدور معه أبطاله، فى حلقة مفرغة لا يملك القارئ - إزاءها - إلا الإحساس بالملل، بل والملل الشديد أيضا. والفقرة التى نختارها للدراسة فى رواية رادوبيس عنوانها «الحب» وتستغرق من ص ٨٢ إلى ص ٩٠ وهى دلالة واضحة على المأزق الذى يقع فيه روائى يتحدث عن مثل هذا الحب المطلق، وما يقع فى أسلوبه من تكرار، ودوران للموقف حوله نفسه، وتعميم ضبابى وخطابى.

وتبدأ الفقرة بعد مقابلة فرعون الأولى مع رادوبيس، وقد ذهب إليها حاملا فردة صندلها الذى ألقاه النسر بين يديه. وبعد خروجه من مخدع رادوبيس تحس أنه وإن ذهب بجسده، فانه فى الحقيقة لم يخرج معنويا، «ارتد بصرها عن الباب الذى غيبه، فقالت وهى تتنهد: «ذهب» ثم يؤكد لنا المؤلف أنه «فى الحقيقة لم يذهب، لو كان ذهب حقا لما استولى عليها ذاك التخدير الغريب الذى جعلها بين النوم واليقظة، تذكر وتحلم، والصور تمر أمام مخيلتها فى تزاحم وتسابق وجنون». وبعد أن وصف لنا المؤلف وضعية رادوبيس، وقرر حالتها، بدأ يعلق على هذه الوضعية الجديدة التى وجدت نفسها فيها، فالمؤلف يصف الفعل أولا ولا يصوره، ثم يعلق بنفسه على تقريره فيقول: «حق لها أن تسعد، لأنها بلغت منتهى المجد، وتسنمت ذروة البهاء، وتذوقت من آى العظمة ما لم تحلم به امرأة على الأرض زارها فرعون بذاته المعبودة، وسحرته بأنفاسها الذكية، وصاح بين يديها أن سوطا من اللهب يلهب قلبه الفتى، فتوجت بهيامه ملكة على عرش المجد والجمال. وحق لها أن تسعد.. على أنها كانت سعادة المجد! ومال رأسها قليلا فوقع بصرها على فردة الصندل، فخفق قلبها وأدنت رأسها حتى مست شفتاها فارسه».

ويؤكد لنا المؤلف بعد تقريره عن وضعية رادوبيس، وبأسلوب مباشر، أن رادوبيس من حقها أن تسعد، ولم لا ألم تبلغ فى وضعيتها الجديدة قمة القمم، وتتربع على عرش الجمال والسعادة، وتدخل عليها خادمتها لتتحدث عن بالغ أسفها على رواد صالون

الغانية، الذين وجموا بعد اعتذار رادوبيس عن مقابلتهم، وعن حزنها الشديد على الصالون الذى لم يشهد لأول مرة فى تاريخه رقصا ولا غناء ولا حبا ولا ترد رادوبيس لأنها لا تزال تعيش قمة السعادة التى حدثت لها وتتأمل معجزة الليلة ومعجزة جمالها أيضا. ويعيد المؤلف تأكيد ماسبق ووصف به وضعية رادوبيس «ولازمت المرأة الصمت، ودخلت إلى مخدعها الجميل، وهرعت إلى مرآتها وألقت نظرة على صورتها، ثم ابتسمت بارتياح وغبطة، وقالت لنفسها «إذا كان ما حدث الليلة معجزة، فهذه الصورة معجزة أيضا، وغمرتها نشوة سعادة» فرادوبيس التى وصلت قمة القمم فى السعادة والنشوة، تشعر بمعجزة جمالها، كما تشعر بالمعجزة التى حدثت لها، وتسأل خادمتها إذا كانت تعرف زائرها الغريب، وترد الخادمة بأنها لا تعرف الشاب النبيل المليح الرهيب الجسور، المندفع مجلجلا كالريح، لقدميه وقع شديد، ولصوته لهجة الآمر، ولولا خوفها لقالت أنه لايخلو من جنون، وتكاد تصاب بالسكتة حين تخبرها سيدتها بأنه فرعون. وتأمر خادمتها بالخروج لتخلو إلى سعادتها، وتغلق الباب، وتتأمل جثوم الليل فى مجثمة وأنوار المصابيح المعلقة بأغصان الأشجار فى الحديقة (نرجو ألا تكون مصابيح كهربائية) وتذكر حياتها قبل أن تصبح غانية بيجة، وتتوج ملكة على القلوب، وقضاء للانفس لا يرد، ونارا محرقة للفراش الذى يتساقط فى لهيبها، وكيف نشأت، وردة ريفية حسناء وأول تجربة حب مرت بها، ثم موت قلبها حتى تحولت إلى جسد بارد.

ويستمر المؤلف فى وصف ذكرياتها، كما يخبرنا بأنها كانت لا تشعر بالوقت الذى يمر بها شأن كبار المحبين دائما ويقطع خلوتها من جديد اقتحام فرعون لحجرتها مرة ثانية، بعد أن ضاق باجتماع ثقيل مرهق فأجله للغد ليعود إلى حبه، ولتعلن له رادوبيس، أنها لا تستطيع أن تنام فى مثل هذه الليلة، لأن النوم لا يهتدى إلى أمثالها، يحسبها من فرط نور السعادة نهارا، ويعلن فرعون إذن احترقنا معا. ثم يعود المؤلف ليصف سعادة رادوبيس من جديد «لم تحس بهذه السعادة من قبل، ولم تعهد قلبها فى مثل هذه اليقظة والحياة.. إنها تحترق».

ومع تكرار الحديث عن السعادة المطلقة التى وصلت قمة القمم وروعة الروعة، يتكرر الحديث بصيغة واحدة، ولغة واحدة أيضا عن الحب الذى بلغ أيضا قمة القمم،

وروعة الروعة. يخاطب فرعون رادوبيس بقوله «رادوبيس... ما أجمل هذا الإسم، فان له وقع الموسيقى فى أذنى، ومعنى الحب فى قلبى، وهذا الحب شيء عجيب كيف يصرع رجلا تعمر لياليه الحسان من كل لون وطعم؟.. إنه حقا عجيب، ترى ماهو هذا الحب؟ إنه قلق معذب يسكن قلبى، وأنشودة إلهية ترتل فى أسمى مكان من روحى، إنه حنين موجع ، إنه، أنت حالة فى كل آية من آيات الدنيا والنفس».

وطبيعى أن يكون إحساس رادوبيس بالحب نفس إحساس فرعون، ويصف المؤلف إحساس رادوبيس بقوله «إنها تبادله هذا الشعور، وتحس بصدقه. فقد تكلم ليصف قلبا، فوصف قلبين، إنها تسمع مثله الانشودة الإلهية، وتشاهد صورته فى آيات الدنيا والنفس»، ويقيم المؤلف أو يقيم فرعون علاقة الحب التى يخوضها بقوله «نعم يا رادوبيس كانت الأقدار تنتظر ظهور النسر بأفقنا لتسطر فى لوحها أجمل قصة حب، وما أشك فى أنه كبر على النسر أن يؤخر حبنا لأجل بعيد، وما ينبغى لنا بعد اليوم أن نفترق، فأجمل ما فى الدنيا أن نرى معا».

ويستغرق المؤلف ما بقى من الفقرة موضوع الدراسة فى ترديد نفس النغمات عن الحب والسعادة والنشوة، وهى فقرات ستتكرر عشرات المرات على طول الرواية بصورة تدفع إلى السأم والملل. ومادام المؤلف قد اختار المباشرة والتعميم بدلا من التصوير والتخصيص، ومادام يلجأ إلى وصف البشر وعلاقاتهم بقمة القمم فى الروعة مما يفقدهم خصوبتهم، ويفقد كل تجربة من تجاربهم خصوصيتها فسيجد نفسه فى نفس موقع الشاعر العربى حين أصبح أداة دعاية للارستقراطية الحاكمة، وأصبح مطالبا بأن يصف كل حاكم بأنه أعدل الناس جميعا وأكرم الناس جميعا وأشجعهم جميعا، فتحول شعره إلى صيغ تتكرر من قصيدة لأخرى، حتى تشابهت علينا قصائد الشعراء وشخصياتهم وشخصيات الخلفاء أيضا.

الباب الثالث

الصلة بالواقع

الفصل الأول: كفاح طيبة ورسالة من مصر الفرعونية إلى مصر الجديدة

الفصل الثانى: القاهرة الجديدة

الفصل الأول

كفاح طيبة ورسالة من مصر الفرعونية إلى مصر الجديدة

١

نشعر قبل البدء فى معالجة رواية كفاح طيبة أننا فى حاجة ماسة إلى التوقف لحظة عند مصطلح «الواقعية» فى الرواية لأنه تحول من مصطلح كاشف وموضح إلى مصطلح غامض وضبابى بل ومضلل أحيانا، وقد أمتدت مظلة هذا المصطلح لتشمل روايات ليس بينها وبين المصطلح أى علاقة ومنها روايات بوليسية، وجاسوسية وروايات المغامرات العاطفية، وروايات رعاة البقر وطرزان وكل ما اصطلح على تسميته برواية التسلية. كما أنه امتد ليشمل فى أدبنا روايات رومانسية تسير على خطى غادة الكاميليا أو آلام فرتر أو بؤساء فيكتور هوجو، ونفيت من مجال هذا المصطح روايات أخرى كان من حقها أن تدخل ضمن مجاله وفى دائرته.

ويرجع السبب الرئيسى فى كل هذا الاضطراب والخلط إلى النظر إلى الرواية نظرة سطحية خارجية تعتمد «الموضوع» أساسًا لتقسيم الرواية وتصنيفها، وهى تقيس موضوع الرواية «بعنوانها»، وتعتمد فى فحص العنوان على مقياسين أحدهما مكان الرواية والثانى زمانها. فإذا كان مكان الرواية محدداً بالبيئة التى نعيش فيها وزمانها قريبًا من زمننا، أصبحت الرواية «واقعية» وإلا فانها تنفى من مجال الرواية «الواقعية» إلى مجال آخر وتأخذ تسمية أخرى قد تكون التاريخية أو الرومانسية... الخ.

ونحن نأمل أن نستبدل بهذا التقسيم تقسيما آخر لا يعتمد على عنوان الرواية، ولكنه ينظر إلى داخلها، ولا يعتمد على مقياس الزمان والمكان ولكنه يعتمد على وظيفة

الرواية وفنيتها. فإذا كتبَ الروائى عملا يقصد به الهروب من الواقع، وأقامه على فعل وأشخاص لا يخضعون لمنطق الفعل البشرى ويتجاوزونه تجاوزًا كاملا، فمثل هذه الرواية تعد رواية مسلية، مهما تغير موضوعها إبتداء من أبعد فترة فى التاريخ، ومرورًا بأى بقعة من البقاع، وانتهاء بعصر المعاصرة. ولا يهمنا فى هذا المجال ما يدعيه الروائى حتى لو زعم أن هذه الرواية قطعة من صميم الحياة أو أنها وقعت لأشخاص أحياء، أو أنه شاهد أحداثها بنفسه. فالفن لا يتعامل مع المستحيل، ولكنه يتعامل مع الممكن وقوعه.

وعلى نقيض المؤلف السابق قد يزعم فنان أنه يكتب روايته عن بلاد واق الواق أو عن بقعة متخيلة لا توجد على أرضنا، أو عن زمن لم يأت بعد، وقد يكتب رواية تدور أحداثها على القمر أو المريخ، ولكننا ونحن نواجه عمله، وبعد رفع خديعة العنوان أو أسماء الأماكن والشخصيات، قد نجد أنفسنا وجها لوجه أمام محاولة من أجرأ المحاولات لكشف العلاقات التى تتحكم فى واقع ما، وتشير إلى مستقبله.

وقد يلجأ روائى آخر بالفعل إلى محاولة كشف العلاقات الإنسانية فى واقع معين ولكنه لنقص فى استعداده أو ثقافته، أو عمق إحساسه، لا ينجح فى إدراك مبررات الفعل البشرى، ولا طبيعة العلاقة بين الفرد والمجتمع تأثرا وتأثيرا فيجعل بطل الرواية وحده نصف العالم، ويجعل مشكلته الفردية على تفاهتها نصف مشكلات الكون، وهو فى مثل هذه الحالة لا يصور المشكلة ولكنه يستجدى بها، أو يخطب ويعظ. ومثل هذا الموقف يجعل بطل الرواية هو الوحيد الذى يسمع ويرى ويحس ويتألم فى عالم من الصم العمى البكم الذين لا يعقلون. وتصبح علاقة الفرد بالبيئة فى مثل هذا الموقف معتمدة على الثنائية المعروفة، وهى ثنائية الجزار والضحية، والصوت الذى يصيح فى البرية، والسجين والسجان... الخ.

مثل هذا الموقف أقرب فى تصوره للعلاقة بين الفرد والمجتمع إلى الموقف الرومانسى حيث تميل كفة الميزان ميلا كاملا فى صالح طرف دون طرف، وبحيث ينال الغنم كله أحد أطراف المعادلة، ويقع الغرم كله على الطرف الآخر.

وعلى نقيض هذا الموقف تقع ما تسمى «بالواقعية الفرنسية» أو الواقعية النقدية،

لأنها تركز تركيزا كاملا على الوجه القبيح للانسان، وعلى تشريح الجوانب المشوهة فى نفسه، وتكاد تذهب إلى أن الشر يمثل طبيعة البشر، وأنهم لا يلجأون إلى فعل الخير إلا قسرًا. مثل هذا الموقف ليس موقفًا متوازنًا أيضًا، فهو يركز على جانب واحد من جوانب النفس الإنسانية ولكنه لا يرى الصورة كاملة، ويصبح الحكم على مثل هذه الروايات بأنها واقعية حكم ناقص، إن لم نقل. أنه مضلل أيضًا.

والرواية التى يصح أن تسمى فى تصورنا بالرواية الواقعية، هى الرواية التى تستطيع الكشف عن العوامل الفاعلة فى واقع اجتماعى معين، والتى تدرك أن الموقف الواقعى المتوازن هو الموقف الذى تقوم فيه علاقة جدلية ومستمرة بين الواقع وبين البشر الذين يعيشون فيه، وأن مشكلة فرد ما لا يمكن أن تحل وحدها، فكل مشكلة مهما بدت فردية هى فى الحقيقة مشكلة اجتماعية، لا تخص صاحبها وحده، وأن هذا التفاعل المستمر بين الفرد والمجتمع يعنى حركة تغيير مستمرة فى الطرفين قائمة باستمرار ولا تتوقف قط.

على ضوء هذا التصور لمصطلح الواقعية يمكننا أن ندعى أن رواية مثل كفاح طيبة على صلة ما بالواقع، ولكننا لايمكن أن ننظر اليها على أنها رواية واقعية. كما أن تسمية هذه الرواية بالرواية التاريخية «تصبح مضللة، لأنها تضعها فى نفس السلة مع رواية عبث الأقدار»[1]. وفرق كبير بين رواية تقوم على إدراك الأهمية البالغة للفعل البشرى وجدواه، ورواية أخرى تزعم بأسلوب ميتافيزيقى أن هذا الفعل عبثى وبلا جدوى.

والواقع أن رواية كفاح طيبة وإن كانت تتحدث عن فترة من تاريخ مصر القديم[2]، إلا أنها فى حقيقتها لا تحاول تفسير تاريخ مصر القديم أو بعثه أكثر مما تحاول توجيه رسالة من الماضى للحاضر، هى دعوة للمصريين المعاصريين إلى التخلص من المحتلين والمستغلين، كما تخلصت مصر القديمة من الغزاة الهكسوس. فعلاقتها بمصر المعاصرة تتساوى فى الأهمية إن لم تتفوق على علاقتها بمصر القديمة.

---

(١) تذهب أغلب المراجع التى كتبت عن نجيب محفوظ إلى هذا الاتجاه.

(٢) روى نجيب محفوظ أن ما أوحى له بكتابة كفاح طيبة كان منظر مومياء الملك سكننرع مثخنة بالجراح، وقد رآها فى المتحف المصرى، فصوره بطلا شهيداً فى ميدان القتال، نقلا عن كتاب الرواية العربية المعاصرة، د. فاطمة موسى. الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٢، ص ٣٩

ولعل هذا هو السبب فى أن هذه الرواية تحدد نقطة الحسم فى تحولين هامين حدثا فى تايخ نجيب محفوظ الثقافى والروائى. فهذه الرواية تشير إلى أن الفن بالنسبة لنجيب محفوظ قد أصبحت له رسالة. فبدلا من حديثه عن العلاقة بين طبيعة الفنانين وطبيعة المرأة فى رواية «عبث الأقدار»، وحديثه الغامض عن العلاقة بين الفن واللذة فى رواية «رادوبيس»، بدأ يحس من خلال تجربته فى «كفاح طيبة» أن دور الفن لا يقتصر على مجرد تقديم اللذة، ولكنه يتجاوز ذلك إلى دور أكثر أهمية بكثير. وهذا مؤشر هام على حسمه للصراع بين الفلسفة والفن، وبدلا من تقسيم نفسه بين الفلسفة التى تقدم الحقيقة والفن الذى يقدم اللذة، أدرك أنه يستطيع أن يقوم بالعملين معا عندما يقدم أدبا جادًا يتعامل مع البشر ولا يتعامل مع الأقدار وعبثها بالبشر.

أما التحول الثانى الذى حدث بعد «كفاح طيبة»، فهو تحول نجيب محفوبظ من الروايات التى تتخذ التاريخ مجالا لها، إلى الروايات التى تتخذ الواقع مجالا لها. والمؤلف لا يمل من الحديث عن أن خطته من البداية كانت تهدف إلى كتابة أكثر من عشرين رواية عن تاريخ مصر[٣] وأنه بعد كتابته لرواية كفاح طيبة وجد نفسه وقد تحول فجأة إلى الموضوعات الواقعية وهو يصر باستمرار على ذكر كلمة فجأة، والواقع أن هذا التحول يبدو من خلال رواية «كفاح طيبة» طبيعياً ومبرراً. ويبدو من كفاح طيبة أن المؤلف لا يقدم رسالة من الماضى للحاضر من خلال استقلال البيئتين، ولكنه فرض الحاضر على الماضى، بحيث أصبحت أفكار البطل القديم أحمس قريبة إلى أفكار لطفى السيد والقائلين بالقومية المصرية معه ومن بعده، المتحمسين لها ومنهم نجيب محفوظ، كما تجاوز المؤلف واقع مصر القديمة وأحمسها وهكسوسها، وجعلها وجعل حكامها مجرد رمز نقى للخلاص، وللتضحية.

وتختلف رؤية الكاتب للفعل البشرى اختلافاً كبيراً بين روايتى «عبث الأقدار» و«رادوبيس» وبين رواية كفاح طيبة. فليس الجهد البشرى فى رواية «كفاح طيبة» عبثا لاجدوى منه لأن قوى غيبية ميتيافزيقية يحلو لها أن تتلاعب بالإنسان وتسخر من

(٣) يذهب نجيب محفوظ مذاهب مختلفة فى تحديد عدد الروايات التاريخية التى كان قد خطط لها ثم أهملها، فمرة يذهب إلى أن عددها أكثر من عشرين، وفى حديث صبرى حافظ الذى سبقت الإشارة إليه يجعلها خمساً وثلاثين، وفى أحاديث أخرى يجعلها أربعين كما سبق أن أشرنا فى التمهيد.

فعله، وتسوقه ضحية عاجزة إلى مصيره المفروض عليه منذ ميلاده، مهما حاول وكافح وبذل، وليس طبيعة داخلية فرضتها عليه هذه القوى منذ ميلاده، وقررت على أساسها مصيره ونهايته المعدة له سلفاً منذ ميلاده أيضاً، ولكن الفعل البشرى والجهد والإرادة والتضحية، لها قيمتها، وجدواها بل وجائزتها، أيضا. ولعل هذا هو السبب الأساسى فى أن رواية كفاح طيبة لا تنتهى إلى مأساة معدة سلفاً ولكنها تنتهى بتحقيق النصر. فالفعل البشرى فعل مهدف لغايـة، وبالهـدف والإصرار وعـدم الاستسلام لليـأس والإعداد والصبر يمكن للإنسان أن يحقق الهدف والغاية من جهاده وكفاحه.

وقد اختار المؤلف للفعل البشرى فترة من تاريخ مصر القديمة هى فتـرة كفاح المصريين ضد الهكسوس، وكان الاختيار موفقا بالنسبة للرسالة التى أراد توصيلها من الماضى إلى الحاضر. فقد اختار فترة الصراع بين المصريين والهكسوس، والمصريون محتلون مستضعفون محتقرون سمر الوجوه يعملون بالزراعة محبون للسلام والإنتاج والبناء، أما الهكسوس، فهم المحتلون الأقوياء المتكبرون البيض الوجوه، وهم برابرة محبون للحرب والخراب والتدمير.

ويمكن أن نضع المصريين المحدثين فى موقع المصريين القدماء، وأن نضع فى موضع الهكسوس المحتلين الانجليز أو الارستقراطية التركية أوهما معا، خاصة أن الفترة التى كتبت فيها الرواية لم تكن فترة احتلال مباشر لمصر من الإنجليز، وكان المفكرون الذين يدينون بالقومية المصرية يكرهون الأرستقـراطية التـركية كـراهية مسـاوية لكراهيتهم للأنجليز، بل ان كراهيتهم للأرستقراطية التركية قد تتفوق على كراهيتهم للإنجليز.

وجسد المؤلف كل القيم التى يريد من الشعب المصـرى أن يتبناهـا فى الأسرة الفرعونية الحاكمة، التى أصبحت ممثلة لهذه القيم فى قمة صفائها ونقائها، وأضفى القيم المناقضة على المحتلين من الهكسوس، ويحدد أحمس الهدف من كفاحه وحربه فى وصية له لحاكم من حكام الجنوب فى صورة تبدو وكأنها خارجة من عباءة لطفى السيد وليس من لسان أحمس فرعون مصر[٤].

(٤) يكرر نجيب محفوظ أن رواية «كفاح طيبة» قصد بها الحاضر لا الماضى، وأنه لم يكتب الرواية ليعيد بعث التاريخ القديم راجع حديثه مع صبرى حافظ، وحديثة مع فاروق شوشه اللذين سبقت الإشارة إليهما.

واستدعى الملك الحاكم «هام» وقال له أمام حاشيته وقواده:

– اعلم أنى آليت على نفسى منذ اليوم الذى سعيت فيه إلى أرض مصر فى ثياب التجار أن أجعل مصر للمصريين، فليكن هذا شعارك فى حكم هذا البلد، وليكن رائدك أن تطهره من البيض فلن يحكمه بعد اليوم إلا مصرى، والأرض أرض فرعون والفلاحون نوابه فى استثمارها، لهم ما يكفيهم ويكفل لهم حياة رغدة، وله ما يفيض عن حاجتهم ينفقه فى الصالح العام، والمصريون متساوون أمام القانون لا يرفع الأخ منهم إلا فضله»[٥].

وإذا كانت الفقرة السابقة تحدد سياسة فرعون الداخلية فإن جدته التى تشبه «ايزيس» وتجسد الكفاح والصبر، تتنبأ لابنه بامبراطورية واسعة خالية من أى تفرقة عنصرية أو لغوية أو دينية: «وقد شاء الرب القدير أن يحبوك ـ أنت الذى أذللت عدوه، وأعليت كلمته – بعطفه ورحمته، فرزقك بغلام، نورا لعينيك ووليا لعهدك، دعوته أمنحتب تبركاً بالرب المعبود، وقد تلقيته بيدى كما تلقيت أباه وجده وجد أبيه من قبل، وقلبى يحدثنى بأنه سيكون ولى عهد مملكة عظيمة متعددة الأجناس واللغات والأديان»[٦].

ويصبح هدف المصريين القدماء محدداً فى الدفاع عن عزة المصريين القومية كما جاء على لسان ولى العهد كاموس فى بداية الرواية:

«مولاى... إن أبو فيس ينظر بعين الجشع إلى عزتنا القومية، ويأبى إلا أن يذل الجنوب كما أذل الشمال، ولكن الجنوب الذى لم يرض المذلة وعدوه فى أوج قوته لن يرضاها الآن»[٧].

ولم يقتصر نجيب على تعصير أهداف كفاح مصر القديمة فقط، ولكنه فرض على هذا الكفاح أهدافه هو الخاصة التى يرى الكفاح ضرورة من أجلها، فهو يجعل شعار المصريين فى الكفاح «الكفاح ومصر وآمون»، مقابل شعار المصريين المحدثين فى

---

(٥) كفاح طيبة، ط ٢، لجنة النشر للجامعيين، ؟ ص ١٢٤-١٢٥.

(٦) الرواية ص ١٧٩-١٨٠.

(٧) المرجع السابق ص ١٢-١٣.

عصره، «الله، الملك، الوطن»، واستبدل شعار الكفاح بشعار الملك مع تعديل فى الأولويات[٨].

وكانت غاية أحمس من كفاحه الشاق المرير الذى لا يتوقف، أن يحقق لشعبه إلى جانب السلام الخلاص من الفقر والجهل والمرض، وهو الثالوث المشهور فى مصر المعاصرة. إلى جانب العزة والكرامة التى أضافها نجيب محفوظ لتذكرنا بالثالوث المشهور الذى كان يبحث عنه صابر فى «الطريق» ولم يجده قط، «وكان الملك يعمل مخلصاً مجاهدًا لا يعرف اليأس ولا التعب، وكانت غايته التى لا يتحول عنها أن يرد إلى قومه الذين اهتصرهم الذل والجوع والفقر والجهل، العزة والشبع والرغد والعلم»[٩].

وقد كللت جهود فرعون بالنجاح لأن رواية كفاح طيبة لم تكن دعوة للكفاح فقط ولكنها دعوة ضد اليأس، وكثير من شعاراتها يذكرنا بشعارات طرحت فى مجال مصر المعاصرة بعد هزيمة سنة ١٩٦٧، مثل «المعارك مستمرة»، وخسرنا معركة ولم نخسر الحرب. وبعد هزيمة ملك مصر سيكننرع ومقتله، يقول قائد جنده وهو يستعد لمعركة استشهاده مع جنده، «حييتم من جنود بواسل، والآن إصغوا إلى، لم يبق من جيشنا إلا أقله ولكننا سنخوض المعركة غداً على رؤوسهم حتى آخر رجل وسيكون من جراء قتالنا أن نعوق تقدم أبو فيس حتى تتهيأ فرصة النجاة لأسرة سيكننرع. فمادام أفراد هذه الأسرة على قيد الحياة، فالحرب بيننا وبين الرعاة لن تنتهى، وإن سكتت فى الميادين إلى حين»[١٠].

ولأن رسالة مصر القديمة إلى مصر الحديثة هى رسالة ضد اليأس بالدرجة الأولى، ونحن نتعامل فيها مع رمز ولا نتعامل مع واقع أو بشر، فإن هذه الرواية تكاد تكون الرواية الوحيدة للمؤلف التى ينجو فيها الإنسان من القهر، سواء أكان سبب هذا القهر قوة غيبية ميتافيزيقية كالقدر أو قوة اجتماعية أو نفسية أو قوة السلطة وأجهزتها.

---

(٨) الرواية ص ١٠٩.

(٩) المرجع السابق ص ١٧٥.

(١٠) الرواية ص ٣٨

وكان يمكن لمثل هذه الرؤية أن تقدم عملا روائياً متفوقاً، لو نظر المؤلف إلى البشر كبشر، ولكن تركيزه على الهدف جعل رؤيته رؤية ملحمية أكثر منها روائية، ركز المؤلف فيها على غاية البطل ورسالته أكثر من تركيزه على شخصيته وبشريته، وجعل شخصيته تجسيداً نقيا وصافيا لكل الفضائل فى عصره وعصر المؤلف، وفرض على أعدائه الصورة المناقضة، بحيث أصبحنا من جديد فى مواجهة الأبيض والأسود، الملائكة والشياطين، وبحيث تبدو رواية كفاح طيبة أقرب روايات نجيب محفوظ إلى السيرة الشعبية فى بنائها ورسم شخصياتها.

وقد حاول المؤلف بقصة الغرام بين ابنة ملك الهكسوس وأحمس أن يخفف قليلا من هذه الألوان الفاقعة، وألا يجعل نصر أحمس نصراً كاملا إلى هذه الدرجة، لأن النصر فرض عليه الحرمان من حبه، ولكن المحاولة لم تنجح، لأن هذه القصة تبدو هامشية ومفروضة على الرواية.

ومن العوامل البالغة الأهمية التى شابت رؤية المؤلف وامتزجت بها، وحالت بينها وبين تقديم عمل روائى جاد، وشوهت الرسالة التى حملتها إلى مصر الحديثة، أن الخلاص من الهكسوس يبدو فى الرواية وكأنه رسالة الأسرة الحاكمة وحدها، بحيث تبدو هذه الأسرة وكأنها تحمل وحدها عبء الرسالة، وعبء تحقيقها أيضا فهى تجسيد للرسالة ومحركها وروحها، تحيا الرسالة بحياتها وتموت بموتها، ويتحرك بحركتها بالدرجة الأولى طبقة النبلاء والأعيان، (ينبغى تذكر أصحاب المصلحة الحقيقية فى فكر لطفى السيد)، وحتى هذه الطبقة الأخيرة لاتتحرك إلا بتحرك الأسرة وتهدأ بهدوئها.

أما بقية الشعب فلا روح فيه ولاقدرة له على المقاومة، كتلة سلبية تعمل بغيرها لابنفسها، وتقاوم لابقوتها الذاتية، ولكن بقوة الأسرة الفرعونية؛ يعود أحمس إلى مصر فى هيئة تاجر متنكر يسمى «اسفينيس» ويلتقى بسميه أحمس ابن قائد جده سيكننرع، ويعبر أحمس لإسفينيس التاجر عن رأيه فى شعب مصر وعلاقته بالهكسوس فيقول:

«المصريون عبيد يلقى إليهم بالفتات ويضربون بالسياط، أما الملك والوزراء والقواد والقضاة والموظفون والملاك جميعاً فمن الرعاة. السلطان اليوم للبيض ذوى

اللحى القذرة، والمصريون عبيد فى الأرض التى كانوا بالأمس أصحابها.

وكان اسفينيس يرمق أحمس فى أثناء تدفقه بالكلام بعينين يلوح فيهما الإعجاب والعطف، على حين ظل «لاتو» خافضا عينيه ليخفى تأثره، وسأله أسفينيس: وهل يوجد مثلك كثيرون يغضبون لهذه المظالم.

.نعم ولكننا جميعا نكظم الغضب ونحتمل الاساءة شأن الضعيف الذى لاحيلة له، وإنى لاتساءل أما لهذا الليل من آخر، فقد انقضت عشرة أعوام منذ رضى الرب الغاضب علينا أن يسقط التاج عن رأس مليكنا الشهيد سيكننرع»[١١]

وحين يجتمع اسفينيس التاجر مع جمع من سادة طيبة الذين يعيشون حياة الصيادين المنبوذة البائسة، على حين يستأثر بأرضهم الرعاة الملعونون، ويقص عليهم هدفه الحقيقى من التجارة مع الهكسوس، وهو بذل المال والرجوع بالحبوب وبالرجال فى شكل عمال. يعلق سادات طيبة على هذا الخبر بمتل هذه الأقوال:

- رباه! ما هذا الصوت الجميل الذى يحيى فى أنفسنا هامد الأمل.

وصاح هام قائلا: «ياإلهى.. إن الحياة تدب فى مقبرة طيبة»[١٢].

وحين يصل فرعون مصر كاموس على رأس جيش الخلاص إلى أرض جزيرة بيجة، يخرج إليهم (المصريين) أحمس إبانا فيستقبلونه وهم أشبه بحزمة من البلهاء منهم بأبناء مصر القديمة:

- حياكم الرب آمون، حامى المصريين وقاهر الرعاة.

فوقعت كلمة آمون من آذانهم موقعاً جميلا ساحرا، وقد حرموا سماعها عشرة أعوام، وأضاء وجوههم نور الابتهاج فتساءل بعضهم:

هل أتيتم حقا لانقاذنا؟

فقال أحمس إبانا بصوت متهدج:

---

(١١) الرواية، ص ٧٦.

(١٢) المرجع ص ٨٩.

– لقد جئنا لانقاذكم وانقاذ مصر المستعبدة فأبشروا، ألا ترون هذه القوات الهائلة ؟

انها جيش الخلاص، جيش مولانا الملك كاموس ابن مليكنا الشهيد سيكننرع، الذى جاء لتحرير شعبه واستعادة عرشه.

فنطق القوم باسم كاموس كالذاهلين، ثم غمرهم الفرح والحماس فهتفوا له طويلا، وجثا كثيرون يصلون للرب آمون المعبود، وسأل بعض الرجال أحمس أبانا قائلين :

– هل انتهت عبوديتنا حقا ؟ وهل نرد اليوم أحراراً، كما كنا قبل عشر سنوات ؟ هل مضى زمن السوط والعصا وتعييرنا بأننا فلاحون ؟

فأهتاج أحمس أبانا غضبا وقال بحنق:

– ثقوا أن عهد الظلم والعبودية والسوط قد مضى إلى غير رجعة، وأنكم ستعيشون منذ الساعة أحرارًا فى كنف مولانا كاموس فرعون مصر الشرعى، وسترد اليكم أرضكم وبيوتكم، ويلقى بمن اغتصبوها هذا الدهر فى غيابات السجون.

فشمل الفرح النفوس المعذبة، وانتظمتهم صلاة جامعة، تصاعد فيها الدعاء إلى آمون فى السماء، وكاموس فى الأرض(١٣).

وأخيرا فقد ساعد على ضبابية الرؤية وسطحيتها ما سبق أن قدمناه من أن مصر القديمة لاتخاطب مصر الحديثة مع احتفاظ كل منها بخصوصيتها، ولكن الاثنتين تتداخلان، فيختلط الرمز بالواقع بصورة تفقد كلا منها خصوصيته، وتفرض الحاضر على الماضى بصورة متعسفة، بل وتضحى بها معاً من أجل الرسالة «الرمز».

---

(١٣) المرجع السابق ص ١١٦ – ١١٧.

٢

تهدف الأحداث فى رواية «كفاح طيبة» وتختصر بحيث تتجه كلها إلى هدف واحد، هو هدف تخليص مصر من غزو الهكسوس الجاثم على ترابها منذ ما يقرب من مائتى عام – كما تقول الرواية – ولئن كان عاديا أن البشر وهم فى سعيهم لتحقيق أعظم الرسالات يظلون لسوء حظهم بشرا لابدلهم أن يعيشوا وأن يحبوا وأن يكرهوا، وهم فى ذلك كله يتنافسون ويختلفون فى أفضل الوسائل لتحقيق الرسالة التى يريـدون تحقيقها، ولأن الإنسان يحمل هذه الأمانة الثقيلة بهذه الطبيعة البشرية، فإنه يعيش حاملا معه سر عظمته وسر مأساته أيضاً.

أما فى رواية كفاح طيبة فالفعل البشرى كله مختصر فى فعل واحد هو الخلاص بالإعداد العسكرى، أولا ثم بالحرب ثانيا. فالخـلاص من الاحتلال غـاية الفعـل ووسيلته أيضا، ويزيد الفعل جفافاً وتحدداً أن الفعل مركز فى دائرة الأسرة الحاكمة وحدها، الإرادة إرادتها، والإعداد لها، أما الشعب فهو المادة الخام التى تحركها الأسرة الفرعونية، إذا تحركت وفعلت،دبت فيه الحياة،فإذا توقفت عن الـفعل أوغابت عن مسرح الأحداث، همدت قدرة الشعب على الحركة والفعل، وغرق فى بحار اليأس مستسلماً للهزيمة والضياع.

ولأن الفعل فى الرواية يتجة كلية إلى الفعل المرتبط بالأسرة الفرعونية، وهو فعل يعد للحرب أو يخوضها، فطبيعى أن تصبح الحركة فى الرواية حركة خارجية، تمثل صداما مروعا ومستمراً بين قوة الأسرة الفرعونية، وقوة الأعداء من الهكسوس. ولأن الحركة فى الرواية حركة خارجية، أمكن للمؤلف أن يتحدث عن كفاح ثلاثة أجيال من الأسرة الفرعونية وعلى امتداد زمنى طويل فى جزء واحد. ولأن الرواية تتحدث عن ثلاثة أجيال بالنسبة للأسرة الفرعونية. وعن جيلين – عـلى الأقل – من أجيـال المصريين القدماء، فقد كان من الممكن مقارنتها بروايات الأجيال، ولكن مثل هذه المقارنة تبدو ظالمة من ناحية، وفى غير موضعها من ناحية أخرى.

فرواية الأجيال الفنية تعمد إلى تجسيد التطور الاجتماعى لشعب من الشعوب، مركزة على التاريخ النفسى أكثر من تركيزها على مظاهر المدينة الخارجية، وهى لذلك

تركز على الحركة الداخلية والنفسية كما حاول نجيب نفسه فى الثلاثية، أما كفاح طيبة فتركز على الحياة الخارجية وحدها. ولذلك فان الرواية تكاد تنقسم إلى ثلاث روايات منفصلة لايربطها الا رباط خارجى، هو الصراع ضد الهكسوس.

والمؤلف نفسه يشعر بأن روايته تمثل ثلاثة أجزاء منفصلة، وليس ثمة رابطة حتمية بين الأجزاء الثلاث. وهو لذلك يعطى كل جزء عنوانا مستقلا، فالرواية تحمل عناوين ثلاثة، العنوان الأول يسميه المؤلف «سيكننرع» أما العنوان الثانى فيسميه المؤلف بعد عشرة أعوام[١٤]، أما العنوان الثالث فيسميه المؤلف «كفاح أحمس»[١٥] وهو لا يكتفى بهذا التقسيم الثلاثى ولكنه يبدأ ترقيم الفقرات من جديد، مع بداية كل قسم، وكأنه مؤلف يبدأ تقسيما جديداً لجزء من كتابه. والمؤلف يعطى كل جزء من أجزاء الرواية عدداً من الفقرات يتناسب مع أهميته من ناحية وحجم الحركة الخارجية فيه من ناحية أخرى.

فالجزء الأول مقسم إلى خمس عشرة فقرة، أما الجزء الثانى فيقدمه المؤلف فى أربع عشرة فقرة، أما الجزء الثالث فيضم عدداً من الفقرات يزيد على عدد الفقرات فى الجزأين الأول والثانى معا، اذ تبلغ عدد فقراته اثنتين وثلاثين فقرة. ولا يمثل الانتقال بين الفقرات تحولا فى مجرى الحدث، أو تغيراً فى طبيعة الشخصيات، ولكن يمثل مجرد امتداد للحدث فى الزمان أو المكان. والحدث على هذه الصورة يمثل تتابعا زمنيا تاريخيا لا تربطه حتمية داخلية، ولكنه يقع بصورة آلية أشبه بتسجيل حوادث التاريخ بقلم مؤرخ لا يملك موقفا فكريا واضحا.

وتمثل الحكايات الثلاث ثلاثة مواقف منفصلة ومتميزة، أما الأولى منها فتمثل الهزيمة التى أصابت حاكم الجنوب «سيكننرع» وتراجع أسرة الحاكم إلى المنفى فى بلاد النوبة. أما الحكاية الثانية وعنوانها بعد عشرة أعوام فتمثل مرحلة الإعداد الصابر الصامت التى يقوم بها الملك كاموس فى منفاه، وهو يعد جيشه ويدربه ويستقدم الرجال من مصر تحت ستار التجارة، ويشترك فى الإعداد ولى العهد أحمس الذى قاد متنكرا أول قافلة لاستجلاب الرجال من مصر إلى بلاد النوبة، أما القسم الثالث فيمثل

(١٤) الرواية ص ٥٤.

(١٥) المرجع ص ١١٠.

مرحلة الخلاص ولم يحضر الملك كاموس إلا بدايتها، وأما الإنجاز الحقيقى فيها فكان من عمل ولى العهد «أحمس». وتبدأ الفقرة الأولى فى الرواية بسفينة تحمل حجاب «أبوفيس» ملك الرعاة تتهادى على صفحة النيل متجهة إلى «طيبة» عاصمة حاكم الجنوب، وقد اعتاد حكام الجنوب على مثل هذه السفينة التى تأتى وتعود محملة بالذهب الذى يؤديه الجنوب مرغما كجزية حتى يتم لملكه إعداد جيش قوى يرد به كيد الطغاة، ولكن السفينة هذه المرة لا تريد ذهب الجنوب، ولكنها تريد الجنوب كله. فملك الرعاة يطلب ثلاثة مطالب تمثل تحديا لكل مقدسات الجنوب، وهى بصرف النظر عن سخافتها ولا منطقية بعضها، يعد قبولها تسليما كاملا بكل ما بقى للجنوب من مظاهر الاستقلال، فهو يطلب من أهل الجنوب التخلى عن دينهم بإقامة معبد لـلاله ست بجانب آمون، ويطلب من فرعون ألا يضع على رأسه تاج الجنوب، وإنما يضع نفسه فى موضع التابع لملك الرعاة، أما المطلب الثالث وهو أكثر المطالب سخافة وأسطورية، فهو ذبح أفراس الجنوب المقدسة لأن خوارها يسبب الإزعاج لملك الرعاة فى الشمال ويمرضه، وطبيعى أن يرفض «سيكننرع» هذه المطالب ويتحرك للحرب رغم أن جيشه لم يستكمل عدته بعد، وتنشب الحرب، ويقتل فرعون، ويهزم جيشه، بعد ملحمة كفاح بطولية ورائعة. وتفر أسرته إلى المنفى فى النوبة، وينتهى الجزء الأول نهاية طبيعية بقول المؤلف مختتما حكايته: «وشربت طيبة الكأس حتى ثمالتها، فحمل الوزراء والقضاة مفاتيحها وذهبوا بها إلى أبو فيس وسجدوا له، وفتحت طيبة أبوابها ودخلها أبو فيس على رأس جيوشه الغازية الظافرة.

وفى ذلك اليوم أهدر الملك دماء أسرة حاكم طيبة، وأمر بإغلاق الحدود بين مصر والنوبة، ثم احتفل بالنصر احتفالا عظيما، اشتركت فيه الجيوش جميعا، وقسم الأرض والأموال بين رجاله، فصار الجنوب ملك يده أرضا ورجالا»[١٦].

ويبدأ القسم الثانى من الرواية بمنظر الفجر يكافح الظلام. ومجموعة من السفن تنحدر على صفحة النيل لأنها قادمة هذه المرة من الجنوب إلى الشمال، وهى تحمل ولى العهد أحمس متخفيا فى ثياب التجار ليقدم الذهب والجوهر للهكسوس، على أمل أن

---

(١٦) المرجع السابق ص ٥٣.

يعود بسفنه محملة بالحبوب والرجال فى شكل بحارة، ليتحولوا فى النوبة إلى جنود لجيش الخلاص.

ويختتم المؤلف هذا الجزء بوصول الرجال إلى النوبة فيقيم الملك مأدبة لهم، «ثم دعا الملك القادمين إلى وليمة غداء فأكلوا هنيئا وشربوا مريئا، ثم مضوا جميعا يفكرون فى الغد القريب والغد البعيد، وباتت نباتا لأول مرة منذ عشرة أعوام فرحة مستبشرة يعمر قلبها الأمل»(١٧).

وعلى هذه الصورة تبدأ الحكاية الأولى بسفينة تحمل النذير، وتنتهى باحتفال، وتبدأ الحكاية الثانية بسفينة قادمة من الجنوب تحمل البشرى وتنتهى بمأدبة أيضا.

أما القسم الثالث فيبدأ بوصف الجهود الرائعة التى تبذل لإعداد جيش الخلاص وخاصة ما يتصل بالعربات الحربية التى كان نقصها سببا فى الهزيمة الأولى. ويشترك فى إعداد جيش الخلاص المصريون جميعا بما فيهم الأسرة الفرعونية نفسها، ثم يخصص الجزء الثانى منه لمسيرة جيش الخلاص بدءا من جنوب مصر حتى شمالها الشرقى، ويتتابع مرور البلاد بلدا بلدا، والمعارك معركة معركة، وليس ثمة رابطة تربط أجزاء هذا الجزء إلا هذه الرابطة الخارجية، التى تتمثل فى تتابع البلاد بلدا بلدا والمعارك معركة معركة، فى سلسلة طويلة متكررة ومتشابهة حتى المعركة الأخيرة.

وقد حاول المؤلف ابتداء من الحكاية الثانية ربط الحكاية الثانية والثالثة برباط أعمق، يتمثل فى قصة حب «الاميرة أمنريدس» أبنة ملك الهكسوس الوحيدة وأحمس، حتى تحدث صلة مباشرة بين معسكر فرعون ومعسكر ملك الهكسوس، ولكن هذه العلاقة خضعت أيضا لاغراض المؤلف حيث سخرها أولا، لحماية أحمس حين دخل مصر متنكرا، وسخرها ثانيا لمحاورات طويلة، أو ما يشبه المناظرة بين فرعون والاميرة، يتعصب كل جانب فيها لقومه ويتحدث عن مزاياهم، وأخيرا أتخذها، المؤلف كسحابة تظلل انتصار أحمس الإلهى، لكن يخفف بعض الشئ من لونه الفاقع، ويطبعه بطابع بشرى، وحتى لا تخلو شخصية من شخصياته فى جميع الروايات من مظهر ما من مظاهر القهر والبؤس، وليبين لنا مسؤولية الملوك وثقل الامانة المفروضة عليهم،

---

(١٧) الرواية ص ١٠٩، ويلاحظ ارتباط صورة الاستقبال والمأدبة بصورتها فى السيرة الشعبية.

«فضمها إلى صدره وألصق خده بخدها كأنه يخال أن التصاقهما ييئس منهما شبح الفراق الماثل أمامهما، وكان يكبر عليه أن يكتشف حبه ويودعه الوداع الأخير فى ساعة واحدة، وطرق كل سبيل من الفكر يبغى حلا فاعترضه اليأس والقهر، وكانت غاية سعيه أن يشد حولها ذراعيه، وأحس كل منهما أنه آن ينفصلا، ولكن لم يحرك أحدهما ساكنا فلبثا كشىء واحد»[١٨].

وبرغم أن الرابطة التى تربط أجزاء رواية «كفاح طيبة» رابطة خارجية وميكانيكية، إلا أن المؤلف الذى تقوم روايته كلها على احترام الجهد والإرادة البشرية والعزيمة الصادقة، نجح فى تخليص أحداثه الجزئية من الاعتماد على المظاهر الغيبية فى تحديد مصائر البشر، وهى الظاهرة التى برزت بوضوح فى عبث الأقدار وخفت حدتها نسبيا فى «رادوبيس»، فالفعل البشرى منطقى فى كفاح طيبة ويتفق وقدرات البشر وإمكانياتهم، وحتى المصادفات التى تحدث تبدو منطقية ومقبولة وتقع فى حدود الممكن، فليس غريبا أن يقتل سيكننرع وهو فى مواجهة بطل من أبطال الهكسوس، لأن سهما استقر فى ساعده[١٩]، فى نفس اللحظة التى رفع فيها سيفه فى مواجهة خصمه، كما أنه من المقبول أيضا أن يقتل ابنه «كاموس» وهو يتفقد ميدان المعركة بعد انتصاره على يد جندى عدو تظاهر بأنه مقتول واستلقى بين الجثث... الخ[٢٠].

ولا تخلو الأحداث فى رواية كفاح طيبة من الظاهرتين البارزتين اللتين سبقت الإشارة إليهما، فى عبث الأقدار ورادوبيس واللتين تساعدان أحيانا على بطء الحركة وضعفها، وهما ظاهرتا الحرص على التفاصيل الدقيقة والخروج إلى مناقشات وعظية جانبية، فالجيش المتحرك إلى ميدان القتال يكاد المؤلف يصفه بنفس الأوصاف التى كان يصف بها قافلة الصيد أو الاحتفال بعيد النيل فى الروايتين السابقتين:

«وتحرك الجيش قبيل الفجر يسبقه إلى أهدافه قوة الكشافة، وتتقدمه فرقة العجلات المكونة من مائتى عجلة على رأسها فرعون، وتتبعها فرقة الرماح، ثم فرقة

---

(١٨) الرواية ص ١٨٦.

(١٩) المرجع ص ٣٥.

(٢٠) المرجع السابق ص ١٢٢.

القسى والنبال ثم فرقة الأسلحة الصغيرة، وعربات المؤن والسلاح والخيام»[٢١].

ومن أغرب الأمثلة على عناية المؤلف الشديدة بالتفاصيل وصفه لمقابلة سيكننرع لأمه الملكة الكبيرة «الرمز» لا ستشارتها فى مطالب ملك الهكسوس. وطبيعى أن الملك متوتر للغاية، والموقف كله بالغ الحرج، ولكن المؤلف حريص على وصف جلوسه وكيفية هذا الجلوس على هذه الصورة: «ذكرت ذلك (الأم) وهى تنتظر الملك فلما جاء وزوجته بسطت لهما ذراعيها النحيلتين فقبلا يديها وجلس الملك إلى يمينها والملكة إلى شمالها فسألت ابنها وهى تبتسم ابتسامة رقيقة»[٢٢].

ولا يملك الانسان نفسه من التساؤل هل يمكن أن ينهار الوجود لو جلس الملك إلى اليسار وزوجته إلى اليمين فى مثل هذا الموقف. وفى نهاية المقابلة يتكرر نفس الموقف مرة أخرى: «وابتهج سيكننرع وتألق بالنور وجهه، وهوى على رأس توتشيرى فقبل جبينها، وقبلت خده الأيسر، وقبلت خد أحتوبى الأيمن وباركتهما معاً، فعادا من لدنها سعيدين مغتطبين»[٢٣].

أما الموضوعات الجانبية التى يفرضها المؤلف لتقديم أفكاره هو، فتتمثل بوضوح فى مناقشات الأميرة وفرعون الطويلة والمتكررة، والتى تتحول إلى مناظرة يتبنى فيها «أحمس الدفاع عن المصريين وعظمتهم، متحدثا عن بربرية الهكسوس وتخلفهم وتأخذ حبيبته الهكسوسية الموقف النقيض[٢٤].

٣

يتميز عنصرا الزمان والمكان فى رواية «كفاح طيبة» بظاهرتين بارزتين ظهرتا فى روايات نجيب محفوظ التاريخية، وتبلورتا وتحددتا بصورة أكبر فى رواية «كفاح طيبة» الظاهرة الأولى أننا نتعامل فى الرواية مع زمان مطلق ومكان مطلق وبتعبير آخر أنها

---

(٢١) الرواية ص ٢٨

(٢٢) المرجع ص ١٦

(٢٣) المرجع السابق ص ١٨

(٢٤) راجع الرواية ص ١٥٦ وما بعده' ص ١٦٢ وما بعدها، ص ١٦٩ وما بعدها.

بلا خصوصية، أما الظاهرة الثانية فتتمثل فى أنهما غالبا عاملان حياديان لا يوظفان لخلق خلفية للحدث، ولا يؤثران على طبيعة الشخصية.

وانتقالات المؤلف بين الفقرات فى هذه الحالة لا تمثل الانتقال من موقف إلى موقف ولا من حالة شعورية إلى حالة شعورية أخرى ولكنها تمثل مجرد تتابع هذه الأزمنة والأمكنة دون ضرورة ماسة، وربما دفع المؤلف إلى الإنتقال مجرد رغبته فى تساوى حجم الفقرات أو عددها، وتمثل الفقرة الأولى من الرواية وصول رسول الهكسوس إلى طيبة فى سفينته، وتبدأ الفقرة رقم (٢) على هذه الصورة «ومضت ساعة من الزمن» وهذه الساعة تمثل الفارق المفترض بين وصول الرسول واستدعائه لمقابلة فرعون. وتبدأ الفقرة الثالثة بشكل تعسفى لادلالة له. «وأرسل الملك فى طلب ولى عهده الأمير كاموس» وذلك بعد انصراف رسول الهكسوس، وتمثل الفقرة الرابعة مجرد تغيير فى المكان: «وتوجه الملك إلى جناح الملكة أحوتبى»، وتبدأ الفقرة الخامسة على هذه الصورة: «وأعلن الرسول خيان أن سيكتنرع سيستقبله غداة غد»، وتبدو الفقرات جميعًا موصولة بحرف العطف دلالة على كونها موقفًا واحدًا وأنه ليس ثمة ضرورة فنية تبرر هذا الانتقال ولا يكتفى نجيب محفوظ بتحييد عنصرى الزمان والمكان كعاملين فاعلين ومؤثرين فى الرواية، يحكمان حركة الأحداث، ويؤثران على الطابع الخارجى والداخلى للشخصية، ولكن الأزمنة والامكنة تتداخل بحيث تفقد هويتها ودلالتها ونصبح فى رواية «كفاح طيبة» وكأننا نتعامل مع مطلق اسمه «مصر»، تختلط فيه ملامح مصر الفرعونية بملامح مصر الإسلامية، بملامح مصر المعاصرة.

ويبدو موقف الكاتب فى تعامله مع الزمان والمكان أقرب ما يكون إلى موقف مؤلف السيرة الشعبية الذى تنتفى لديه الحدود بين الازمنة والأمكنة، فسيف بن ذى يزن الذى عاش قبل الإسلام بمدة قصيرة يصبح مسؤولا فى السيرة عن جريان نهر النيل إلى مصر من الحبشة، ومسؤولا بالتالى عن وجود مصر فى قلب الصحراء وهو أقرب إلى الإسلام حتى من المسلمين الذين عاصروا الاسلام وعاشوا فى ظله.

ويبدو نجيب محفوظ فى وصفه لمنظر ريف مصر وكأنه يصف منظرًا واحدًا لا يتغير،

يقول فى بداية روايته، «كانت السفينة تصعد فى النهر المقدس، ويشق مقدمها المتوج بصورة اللوتس الأمواج الهادئة الجليلة، يحتث بعضها بعضا منذ القدم كأنها حادثات الدهر فى قافلة الزمان، بين شاطئين انتشرت على أديمهما القرى، وانطلق النخيل جماعات ووحدانا، وترامت الخضرة شرقًا وغربا، وكانت الشمس تعتلى كبد السماء.. الخ».

هذا الوصف لأنه عام وغير دقيق يصلح لوصف المنظر الذى تمر به كل سفينة منذ خلق الله النيل والقرى التى تقوم على جانبيه، حتى الآن. وإذا أضيف إلى ذلك أنه غير موظف لأن السفينة تحمل لهم نذير الشؤم والدمار، بجانب أنه يكاد يكون منقولا بنصه مع بعض الزينة اللفظية من كتاب مصر القديمة الذى ترجمه المؤلف[٢٥]، أدركنا إلى أى حد كانت البيئة المكانية ثابتة من ناحية ومطلقة بمعنى صلاحيتها لكل زمان من ناحية أخرى.

فإذا انتقلنا إلى وصف المعارك الحربية – وما اكثرها فى «كفاح طيبة» – فسنجد أن خبرة المؤلف بهذا الوصف تبدو سطحية إلى أقصى حد، وستجد أنك أمام مجموعة من الأوصاف المكررة عن عزيف القسى والرماح والأرض التى تزلزل زلزالا شديدا، والجنود التى تتساقط كأوراق الخريف، وهى بأسرها أوصاف خارجة من عباءة الشاعر الشعبى التى كانت ثقافة نجيب العسكرية لا تتعداها. يصف نجيب احدى مواقعه الحربية فى الرواية بقوله:

«وكان يقود العجلات ضباط قدماء يعرفون المدينة ومواقعها، فوجهوا العجلات نحو الثكنات، ومراكز الشرطة وتبعتها قوات المشاه شاكية السلاح، فأوقعوا بالعدو مذبحة سالت فيها الدماء أنهارا، واستطاع الرعاة أن يقاتلوا فى بعض المواقع فدافعوا عن أنفسهم دفاع اليائس، وتساقطوا كأوراق الخريف هبت عليها ريح عاصفة.

وكانت المفاجأة عاملا فاصلا فى المعركة، قصر مدتها وكثر صرعاها من الرعاة فما ارتفعت الشمس فى الأفق وأرسلت نورها إلى المدينة. حتى رئيت جموع الغزاة وهى

---

(٢٥) راجع هذه الصورة وغيرها من الصور المتأثرة بالكتاب المترجم فى كتاب مصر القديمة تأليف جيمس بيكى، ترجمة نجيب محفوظ وفى فصل بعنوان «يوم فى طيبة» ص ٧ وما بعدها القاهرة ١٩٣٢.

تحتل الثكنات والقصور وتسوق الأسرى، وشوهدت الجثث وهى ملقاة من الثكنات وأقبية القصور وقد سالت دماؤها...

وأحصى القواد للملك ما غنموه من العجلات والسلاح والجياد فإذا هى شىء عظيم»[٢٦].

وإذا رفعت اسم الرعاة من هذا الوصف، فستجد أنه صالح لوصف أى معركة أخرى فى الزمان القديم، وأنه لا يختلف عن تعميم وصف الشاعر الشعبى لمعاركه، كما أنه لا يختلف أيضًا فى عموميته عن وصف نجيب للمعركة التالية فى كفاح طيبة.

«وغدا الجيشان لا يفصل بينهما سوى ميدان فسيح، وكان الرعاة رجال حرب وجلاد ذوى بأس ومقدرة، وكانوا يستهينون بالمصريين استهانة متأصلة، فبدءوهم بالهجوم وهم يجهلون قوتهم، وأرسلوا عليهم فرقة العجلات المكونة من مائة عجلة حربية وأصدر كاموس أمره بالهجوم، فاندفعت قوات من العجلات تزيد على ثلاثمائة، وأطبقت على قوة العدو، فثار النقع وصهلت الخيل وعزفت القسى ودار قتال عنيف، وعزم الأمير أحمس على أن يقضى على العدو القضاء المبرم، فاندفع بمائتى عجلة جديدة على قوات المشاه التى تنتظر معركة العجلات أمام أبواب أمبوس وتبعته قوات من فرقة القسى وأخرى من حملة الرماح وانقضت العجلات على المشاه فاخترقت صفوفهم، وألقت فيها الاضطراب والفزع وانهالت عليهم السهام كالمطر فتشتت شملهم بين جريح وقتيل وهارب، فتلقتهم قوات المشاه المهاجمة فى كثرة لا تقاوم وقضت عليهم القضاء الأخير، وذهل العدو الذى لم يكن يتوقع أن يلاقى قوات بهذا العدد، وانهارت قواته سريعًا وتساقط فرسانه، وحطمت عجلاته...

ثم نزل الملك عن عجلته وتبعه رجاله، وسار خطى حتى صار وسط جثث الرعاة، وألقى عليها نظرة وقد انبجست منها الدماء، فخضبت جلدها الأبيض ومزقتها السهام ثم الرماح، ثم قال: لا تظنوا هذه الدماء دماء أعدائنا، بل هى دماء قومنا التى امتصوها وتركوهم يتضورون جوعاً»[٢٧].

---

(٢٦) الرواية، ص ١١٨-١١٩.

(٢٧) المرجع، ص ١٢٠-١٢١، ويمكن مراجعة أوصاف المواقع أخرى فى الرواية ومن أمثلتها وصف الموقعة ص ١٢٧ وغيرها.

وإذا أعدنا ترتيب الفقرة سنجد أنفسنا أمام صورة وحيدة للمعركة تتكرر مع إعادة ترتيب فقراتها، وهى لا تصور معركة على التحديد ولكنها تجمع كل الأوصاف العامة لمعركة ما فى مكان ما.

على هذه الصورة يبدو موقف المؤلف وهو يصف البيئة المادية، فاذا انتقل إلى وصف المظاهر النفسية، وجدنا أنفسنا أمام صورة أكثر عمومية تختلط فيها أيضا مصر القديمة بمصر الإسلامية بمصر المعاصرة بغيرها من البلدان، وإن كان لمصر الإسلامية ومصر المعاصرة قصب السبق فى السيطرة على هذه المظاهر الفكرية والنفسية، ويختلط بكل ذلك آراء المؤلف الخاصة وموقفه الشخصى من الحرب والسلام، وهذا الخليط الذى لا خصوصية له يصلح لكل شعب من الشعوب السمراء، يسعى لتخليص نفسه من مستعمر أبيض الوجه فى أى زمان وأى مكان.

وقد سبق أن أشرنا إلى الأفكار التى جعل المؤلف قدماء المصريين يتحدثون عنها، والتى تبدو قريبة من أفكار لطفى السيد أكثر من قربها من أفكار قدماء المصريين، ومثل هذه المواقف منتشرة على طول الرواية إلى جانب المظاهر الأخرى التى سنلقى بعض الضوء عليها فى هذا المجال؛ وحين يتحدث المؤلف عن أفكار «أحمس» عن الحرب والسلام ينطق أحمس بلغة معاصرة، أقرب إلى لغة عصرنا منها إلى عصره فيقول: «اليوم تنتهى الحرب فيجب أن تغمد سيوفنا، ولكن الكفاح لم ينته أبدا، وصدقونى أن السلام أكبر من الحرب حاجة إلى يقظة النفوس وتوثب العزائم، فاعيرونى قلوبكم لنبعث مصر بعثًا جديدًا»[٢٨].

ويدعو فرعون مصر سكننرع ربه آمون دعاء أقرب إلى الروح الإسلامية منه إلى روح مصر الفرعونية، «أيها الرب المعبود، رب طيبة المجيدة، ورب أرباب النيل، هبنى من لدنك رحمة وقوة، فإنى اليوم أتعرض لتبعة خطيرة إن لم تشدد فيها أزرى عييت دونها، هى الدفاع عن طيبه، وقتال عدوك وعدونا الذى سقط علينا من صحراء الشمال فى جموع همجية خربت ديارنا وأذلت أعناق قومنا وأغلقت أبواب معابدك واغتصبت عرشنا. هبنى معونتك أصد جيوشهم وأطارد فلولهم وأطهر الوادى من قوتهم الغاشمه فلا يحكمه إلا أبناؤك السمر ولا يذكر فيه إلا اسمك»[٢٩].

---

(٢٨) المرجع، ص ١٨٨.

(٢٩) الرواية ص ٢١.

وحين يدعو فرعون ربه قبل المعركة وهو يشعر بأنه أقل عددا رعدة من عدوه، يدعوه بدعاء شبيه بدعاء الرسول لربه قبل غزوة بدر: «أيها الرب المعبود أقض لنا بالغلبة على هذه العقبة، وانصر أبناءك المؤمنين، فلئن تخذ لهم اليوم لن يذكر اسمك فى مثواك المكرم وتغلق أبواب معبدك المطهر»[٣٠].

وحين يحيى شعب مصر ملكه ويهتف له، يهلل ويكبر، وهى صيحة الحرب عند المسلمين من بدء الإسلام وحتى الآن: «فسرت فى نفوس القوم موجه من الحماس والفرح، ولوحوا لمليكهم بأيديهم وهللوا له وكبروا، فابتسم سيكننرع إليهم ولوح لهم بصولجانه[٣١].

ولا يكف المؤلف على طول الرواية عن ترديد الأفكار التى كان يرددها الأتراك عن المصريين فى التاريخ الحديث، من أنهم عبيد وفلاحون، ولا تصلح ظهورهم إلا للسوط، ونحن نكتفى من حديث الهكسوس عن المصريين بمثال واحد، قاله قائد من الهكسوس فى حضرة ملكهم، «الحق يامولاتى أن الفلاحين لا يقوون على شىء ولكنه الذهب وسحره، وقد صدق من قال أنك إذا رغبت فى أن تنتفع بالفلاح فافقره ثم اضربه بالسوط»[٣٢].

ويحسم فرعون المشكلة فى مساجلة من مساجلاته التى لاتنتهى مع حبيبته الأميرة ابنة ملك الهكسوس، «وجن جنون الملك وغلبه الغضب على أمره فصاح بها:

– من العبيد ومن السادة؟ إنك لاتدركين شيئا أيتها الفتاة المغرورة لأنك ولدت بين أحضان هذا الوادى الذى يوحى بالمجد والعزة، ولو تأخر مولدك (يعنى لو تقدم) قرنا من الزمان لولدت فى أقصى صحارى الشمال الباردة، ولما سمعت من يقول لك أميرة أو يدعو أباك ملكا، ومن تلك الصحارى جاء قومك فاغتصبوا سيادة وادينا، وجعلوا أعزته أذلة، ثم قالوا جهلا وغرورا إنهم أمراء وإننا فلاحون عبيد، وإنهم بيض وإننا سمر، اليوم يأخذ العدل مجراه فيرد السيد إلى سيادته وينقلب العبد إلى عبوديته،

---

(٣٠) المرجع ص ٣٢.

(٣١) الرواية ص ٢١.

(٣٢) الرواية ص ٨١

ويصير البياض سمة الضاربين فى الصحارى الباردة، والسمرة شعار سادة مصر المطهرين بنور الشمس»[٣٣].

٤

تنقسم الشخصيات فى رواية «كفاح طيبة إلى معسكرين نقيضين فى كل شيء، ولا سبيل إلى اللقاء بينهما إلا فى ميدان القتال، ويبدأ التناقض بينهما من لون البشرة وطبيعة القوام، مرورا بكل الصفات الأخلاقية والمعنوية وانتهاء بمقارعة السيوف فى الحرب.

وتجسد الأسرة الفرعونية المثل العليا المصرية جسدياً ونفسياً، لا فى مصر القديمة وحدها ولكن فى مصر على طول العصور، وقد اختصرت حياة الأسرة المالكة وتركزت على تحقيق الخلاص للوطن، فحياتها وفعلها على طول الرواية فناء كامل من أجل هذه الرسالة أما أقوالها والأوصاف التى يصفها بها المؤلف، فهى خلاصة مثالية للصفات التى ينبغى أن يتصف بها حاكم مصر فى أى زمان على طول تاريخها بل هى الصفات المثالية لأى حاكم فى أى زمان ومكان، وهى الصفات المثالية للإنسان الذى أنقذ روحه فى رؤية نجيب محفوظ، والتى أشرنا إليها فى التمهيد.

وبرغم أن الكفاح من أجل الخلاص قد أمتد على تاريخ ثلاثة من الملوك، أولهم الملك الشهيد «سيكننرع» وثانيهم الملك كاموس الذى أعد جيش الخلاص فى النوبة، وقتل بالخديعة بعد أول معركة من معارك هذا الجيش، ليحمل الراية من بعده أحمس مكملا لرسالته، فان الشخصيات الثلاث تتشابه تشابها كاملا ابتداء من الملامح الجسدية وانتهاء بالصفات المعنوية، ومادام الملوك الثلاثة يمثلون قمم المثل العليا ويرمزون إلى الخلاص، فكيف يمكن أن يختلفوا؟

وتعتبر الملكة الأم توتشيرى أم الملك الشهيد سيكننرع التجسيد الروحى الحى لكل صفات الأسرة الفرعونية، بما تتصف به من شجاعة وصلابة وجد. كما تعبر

---

(٣٣) المرجع، ص ١٥٧، وراجع المرجع أيضا ص ١٧١.

بحياتها الطويلة عن استمرارية الرسالة وعدم انقطاعها، فقد كانت المستشارة لولدها الشهيد سيكننرع، وكانت سر عمل كاموس وروحه، ودافعة أحمس ورائدته، وهى ترفض العودة من منفاها فى أرض النوبة قبل أن يتحرر آخر شبر من أرض الوطن، صورة مكررة من الربة «ايزيس» فى صبرها وجلدها وإرادتها، يصفها المؤلف فى أول الرواية بقوله، «وكانت الملكة توتشيرى فى الستين من عمرها تبدو على محياها آى النبل والمجد والمهابة وكانت «حيويتها، دفاقة فغلب نشاطها الكبر، ولم يعترها من آثاره سوى شعرات تكلل فوديها، وذبول ضعيف يعلو خديها، وظلت عيناها على صفائهما وجسمها على فتنته ورشاقته، وشاركت جميع أفراد أسرة طيبة فى بروز أسنانها العليا، ذلك البروز الذى أفتتن به أهل الجنوب وعبدوه كافة، وقد تخلت الملكة على أثر وفاة زوجها عن الحكم كما يقضى القانون، تاركة مقاليد طيبه لابنها وزوجه، ولكنها ظلت الرأى الذى يرجع إليه فى الملمات. والقلب الذى يلهم الأمل فى الكفاح وقد أقبلت فى فراغها على القراءة، وكانت تديم المطالعة فى كتب خوفو وقاقمنا وكتاب الموتى، وتاريخ العهود المجيدة التى خلدها أمثال مينا وخوفو وامنمحيت، وكان للملكة الوالدة شهرة عظيمة فى الجنوب جميعه، فما من رجل أو إمرأة لايعرفها، ويحبها ويقسم باسمها المحبوب، وذلك أنها بثت فيمن حولها وعلى رأسهم ابنها الملك سيكننرع وحفيدها كاموس حب مصر جنوبها وشمالها وكراهية الرعاة المغتصبين الذين ختموا العهود الجليلة أسوأ ختام، ولقنت الجميع أن غايتهم السامية التى يجب أن يعدوا أنفسهم لتحقيقها تحرير وادى النيل من قبضة الرعاة المستبدين، وأوصت الكهنة على اختلاف طبقاتهم من رجال المعابد ومدرسى المدارس أن يذكروا الناس دائما بالشمال المغتصب والعدو الغاصب. وما ارتكبه من آثام أذل بها القوم واستعبدهم وانتهب أرضهم واستأثر بخيراتها وهبط بهم إلى مستوى البهائم التى تعمل فى الحقول، فإذا كان فى الجنوب جذوة نار مقدسة تلهب القلوب وتحيى الآمال فالفضل فى إذكائها لوطنيتها وحكمتها ولذلك قدسها الجنوب جميعه وسماها الأم المقدسة توتشيرى، كما يدعو المؤمنون الربة ايزيس وعاذوا باسمها من شر اليأس والهزيمة»[٣٤].

الأم المقدسة «توتشيرى» يصورها المؤلف ايزيس جديدة تبث الروح فى الوادى،

---

(٣٤) ص ١٥ - ١٦ من الرواية.

وتجمع أشلاءه الممزقة التى مزقها الهكسوس الذين يعبدون إله الشر «ست» هى روح النهضة وسرها والحافظة لها. يستعصى جسدها على الزمن، وتقهر روحها الكوارث، يموت زوجها، ويستشهد ابنها وحفيدها، ولكن روحها تنتصر على القهر والكوارث المتتابعة، أمينة على تراث الأمة وثقافتها وجذوة النور المقدسة التى تبعث الأمل وتحول بين النفوس وبين اليأس.

وتظل صامدة صابرة مرفوعة الرأس حكيمة وذكية حتى تتحقق الرسالة التى نذرت نفسها لها، وهنا تترك العنان لنفسها لتتأثر بما يتأثر به البشر، ولا تظهر عليها مظاهر الضعف إلا فى نهاية الرواية بعد خلاص الوطن وتحرره، «وكان التأثر قد بلغ من نفس «توتشيرى» مبلغا كبيرا، فاشتد خفقان قلبها، واضطربت أنفاسها، فحملت فى هو دجها الملكى، ولحقت بها الملكات والملك، وجلسوا بين يديها قلقين، ولكنها استعادت هدوءها وعادت بقوة ارادتها وإيمانها فاستوت جالسة ونظرت فى الوجوه الحبيبة بحنان وقالت بصوت ضعيف:

– معذرة يا أبنائى، لقد خاننى قلبى لأول مرة، ولشد ما احتمل هذا القلب ولشد ما صبر، فدعونى أقبلكم جميعا، ففى مثل سنى يعجل بلوغ الأمل بالنهاية»[٣٥].

إذا كانت الأم توتشيرى على هذه الصورة فإن صورة بقية الملكات تبدو صوراً باهتة تدور فى فلكها ومدارها وتحوم حول نورها الباهر الإلهى. أما رجال الأسرة المالكة الفرعونية فهم أداة الفعل لتحقيق الرسالة التى تجسدها الأم المقدسة وهم لذلك حلقات متشابهة تكرر بعضها بعضا جسديا ونفسيا. فهم جسديا سمر الوجوه كقومهم تبرز شفتهم العليا اعتزازا بأصلهم، وهم ممشوقو القوام، جميلو الصورة ليستطيعوا أن يكونوا فرسانا وملوكا محبوبين، يصف المؤلف الملك الشهيد سيكننزع بقوله:

«رأى (رسول الهكسوس) الحاكم المصرى رجلا مهيبا حقا، طويل القامة، مستطيل الوجه جميله، شديد السمرة، يميز ملامحه بروز فى أسنانه العليا»[٣٦].

---

(٣٥) المرجع، ص ١٩٤.

(٣٦) المرجع السابق ص ٨.

ويجعل ابنه كاموس صورة من أبيه: «وأصغى الأمير إلى والده باهتمام شديد بدا على محياه الحسن الذى يشبه أباه فى لون بشرته وقسماته وبروز أسنانه العليا»[٣٧].

أما أحمس فيصفه المؤلف بأنه كان صورة صادقة من جده سيكننرع[٣٨]. وإذا كان رجال الأسرة الحاكمة يتشابهون فى الملامح الجسدية، فإن المؤلف يجعلهم متطابقين أيضا فى ملامحهم النفسية، فكلهم متدين شجاع، شريف، باسل، متحضر، يحب البناء ولا يحب الحرب، عادل، قريب إلى شعبه إنسانى إلى أقصى حد. ولا مجال فى شخصيتهم لضعف أو قلق أو تردد، وملوك على هذه الصفة تقدسهم شعوبهم وتتبعهم، تحيا بحياتهم وتموت بموتهم. وليس بين أفراد الشعب جبان ولا خائن ولا متردد. ويقتصر دور أبناء الشعب على طاعة ملوكهم وتنفيذ ارادتهم، أرواحهم رخيصة فى سبيل الهدف المقدس، فاذا ابتعد عنهم ملوكهم بعدت القوة المقدسة المحركة لهم، فاستسلموا خاضعين يحلمون بعودة الروح المقدسة من جديد، وبعودتها تعود لهم طبيعتهم وقوتهم..

وإذا كان المؤلف قد نجح فى أن يجعل أفعال ملوك الفراعنة خاضعة لمنطق الفعل البشرى ومشروطة به، فانه من ناحية ثانية قد ضيق نطاق هذا الفعل وحصره فى جانب واحد، وصور وجها واحدا للنفس البشرية ولم يصور وجهها الأخر بحيث جعلها صورة شبه إلهية أو ملائكية.

أما معسكر الأعداء فيمثل فى صفاته النقيض الكامل لمعسكر المصريين جسديا ونفسيا والمؤلف يشعرنا باستمرار بأنه واع بهذه المقابلة قاصد إليها، بحيث نستطيع أن نغمض عيوننا عن الرواية، ونضع الصورة المناقضة لكل صفات المصريين التى سبقت الإشارة إليها، فنجد أنفسنا وجها لوجه أمام صفات الهكسوس كما وردت فى الرواية. فمقابل سمرة المصريين نجد بياض الهكسوس ومقابل الطول نجد القصر ومقابل القوام الممشوق نجد البدانة، والشجاعة يقابلها الجبن، والشرف الخسة، والحضارة البربرية وحب سفك الدماء، ومقابل العدل الظلم، والتضحية حب المادة ومتع الحياة.. الخ.

---

(٣٧) الرواية ص ١١.

(٣٨) الرواية ص ٢٦.

يصف المؤلف كبير حجاب ملك الهكسوس ورسوله إلى سيكننرع بقوله: «وكان يتصدر المقصورة رجل بدين قصير القامة مستدير الوجه، طويل اللحية أبيض البشرة يرتدى معطفا فضفاضا، ويقبض بيمناه على عصا غليظة ذات مقبض ذهبى، جلس بين يديه رجلان فى مثل بدانته وزيه»[٣٩].

ويصف المؤلف تمثال ملك الهكسوس الموجود فى قصره بقوله: «فوجد مكانه (تمثال سيكننرع) تمثالا جديدا لا روح فيه، يمثل شخصا ربعة ضخم الهيكل كبير الرأس مقوس الأنف ذا لحية طويلة»[٤٠]. أما خستهم فتتمثل فى إصرار أحد كبار قادتهم على مبارزة اسفينيس وهو يعلم أنه تاجر مدنى لا يعرف فنون الحرب أماحبهم لسفك الدماء فيبدو واضحا من تبرير القائد لطلب المبارزة ومن تعليق الملك على هذا التبرير: «إنه ليسر مولاى على غير شك أن يشاهد فنون القتال الباسل فى الحفلات القومية كما تقضى به تقاليدنا المقدسة، وإنى أدخر لذات مولاى المقدسة مبارزة دموية تسر الناظرين. فقال الملك وهو يرفع كأسه إلى شفتيه الغليظتين: «ما أجمل أن تراق دماء الفرسان على أرض البهو لتنفض عن النفوس ماران عليها من سأم، ولكن من السعيد الذى شرفته بعداوتك أيها القائد رخ»[٤١].

أما الدليل على طمعهم وجشعهم وخيانتهم لقضيتهم فيتمثل فى أن الذهب أصبح المفتاح السحرى الذى فتح لأحمس المتنكر فى هيئة التاجر كل الأبواب المغلقة وساعده على تحقيق غرضه ومهمته. فحارس الحدود رفض أدخال قافلته إلى مصر، ولكن كيسا من الذهب فتح الطريق أمامه إلى قصر الحاكم، واختارت ابنة ملك الهكسوس عقدا ثمينا ولم تدفع ثمنه، وفتح نفس المفتاح باب الحاكم الذى أوصل التاجر إلى قصر الملك، وفتح أبواب الملك المغلقة تاج من الذهب المرصع بالجواهر.

والصفة الايجابية الوحيدة التى احتفظ بها الكاتب للهكسوس هى الشراسة والبسالة فى القتال، ولم يكن ذلك «لسواد عيونهم» ولكن لبيان شجاعة المصريين ومدى الجهد الذى بذلوه للتخلص منهم. وإن كان قد عاد وشكك فى هذه الصفة نفسها

---

(٣٩) الرواية ص ٤.

(٤٠) المرجع ص ٩٢.

(٤١) الرواية ص٩٥.

أحيانا، كما جاء على لسان ملكهم تعليقا على انتصار «أسفينيس» القائد الهكسوسى «وقد كنا مقاتلين أشداء رجالا ونساء حين كنا نجوب أطراف الصحراء الشمالية الباردة، فلما أن احتوتنا القصور، وتقلبنا فى ظلال الترف والنعيم وشربنا بدل الماء الخمور طاب لنا السلام، ورأيت واحدا من قواد جيشى ينهزم فى قتاله مع تاجر من الفلاحين»[٤٢]. ولا ينتبه المؤلف إلى أن تقليله من قدر الهكسوس إلى هذا الحد، جدير بأن يؤثر سلبيا على شجاعة المصريين أنفسهم.

وتبدو الرواية بأسرها عرضا مستمرا لهذه القيم المتناقضة والمتقابلة، ويصبح عرض كل هذه الصور جهدا عبثيا لا نستطيع القيام به لعبثيته وعدم قدرتنا على القيام به. ويكفى المقارنة بين موقف المصرين وموقف الهكسوس فى موقفين متشابهين يوضحان الفرق بين هاتين الطبيعتين المتناقضتين. فى حرب الهزيمة بين المصريين والهكسوس، لا تجدى بسالة المصريين فتيلا أمام عدو يفوقهم عددا وعدة فتتطاير الخوذ وتتساقط الرؤوس ويسيل الدم ويقاتل سيكننرع كأنه رب الموت، ويقف الملك فى مواجهة أشجع فرسان الهكسوس، فيتبادلان ضربتين هائلتين برمحيهما فيصدانهما بترسيهما، ثم يتواجهان بالسيوف بعد الرماح، وفى الوقت الذى يرفع فيه الملك سيفه يصيب سهم ساعده فيرتعش الساعد ويسقط منه السيف، وكان الغريم أسرع من حذر الملك فوجه إلى عنق الملك الأعزل ضربة هائلة بأقصى قوته فأصابت هدفها، ثم قبض بيمناه على رمح ورشقه بقوة فاستقر على جانب الملك الأيسر، وترنح الملك ذاهلا، وسقط على الارض». ولكن وحشية الهكسوس لاتقف عند هذا الحد ، فينهال فارس حقود ببلطة حادة على رأس الملك، وإذا كان الضرب فى الميت حراما فليس ذلك فى شريعة الهكسوس. فهم ينهالون طعنا على الجثة الملقاة:

«وهوى بها (البلطة) على رأسه، فأطاح عنه تاج مصر المزدوج، وتفجر الدم منه كالينبوع، وثنى بضربة أخرى فوق اليمنى فحطمت العظام وتناثر المخ فى حالة بشعة، وأراد كثيرون أن يصيبوا من المأدبة الدموية ما يشفون به غلهم فتكالبوا على الجثة ووجهوا اليها طعنات مجنونة قاسية أصابت العينين والفم والأنف والخدين والصدر

---

(٤٢) المرجع، ص ٩٨.

فمزقت الجثة وأغرقتها فى بحر من الدماء»[٤٣].

إلى هذا الحد تبلغ الحيوانية البشعة بالهكسوس - كما صورهم المؤلف، وفى حرب أحمس المنتصر يطلب أحمس مبارزة «جنزر» أشجع شجعان الهكسوس وقاتل جده، وهى مبارزة يصفها المؤلف بالتفصيل ويتبع فيها كل المراسم الدقيقة للمبارزة فى السيرة الشعبية؛ فهما قبل المبارزة الفعلية يدخلان فى مبارزة كلامية طويلة يفخر فيها كل منهما بنفسه وقومه، ويسخر من الآخر وقومه، وينذره بالموت على يده فى حرب نفسية طويلة، ثم يبدأ الصراع الفعلى وهو ملحمة تبين شجاعة الطرفين ومهارتهما، وفى هجوم صاعق متتابع لأحمس يرد عليه خصمه بمهارة ومقدرة ، يصيب ذباب سيف جنزر رأس «أحمس» ويهتف الرعاه، ولكن أحمس لم يصب بالفعل ومن ضربة عنيفة لأحمس يسقط ترس جنزر من يده، وهو نفس الموقف الذى تكرر فى المبارزة السابقة معكوسا هذه المرة، ولكن أحمس ليس من الهكسوس فهو يلقى بدرعه مختارا مبتسما ليستأنف القتال بغير درع لينتزع من لسان خصمه الاعتراف بنبله فيقول جنزر مدهوشا «ياله من نبل خليق بأخلاق الملوك». ويستأنف القتال من جديد ويتبادل الخصمان ضربتين شديدتين ولكن ضربة أحمس كانت أسرع إلى رقبة خصمه ليسقط على الأرض كبنيان تهدم، فماذا صنع أحمس والمصرويون بجثة الفارس الذى كان سببا فى مقتل ملكهم وتمزيق جثته على نحو بشع؟

«ودنا الملك من خصمه فى خطى بطيئة، ونظر إلى وجهه بعين ملؤها الاحترام وقال له:

- يالك من جبار باسل أيها الحاكم جنزر.

فقال الرجل وهو يصعد أنفاس الحياة الأخيرة:

- بالحق نطقت أيها الملك ولن يعترض سبيلك من بعدى مقاتل.

وتناول أحمس سيف جنزر ووضعه إلى جانب جثته ثم امتطى جواده وعاد إلى معسكره»[٤٤].

---

(٤٣) المرجع السابق ص ٣٥ - ٣٦.

(٤٤) الرواية ص ١٣١ - ١٣٤.

أما الصورة الثانية التى تبدو فيها الطبيعتان فى أقصى صور التناقض فتصور موقف الفريقين من النساء والأطفال فى زمن الحرب:

يحاصر أحمس مدينة طيبه بعد احتلال الجنوب، ويشدد الملك الحصار على المدينة، ولكنه يفاجأ بالهكسوس وقد اتخذوا من أجساد الأطفال والنساء تروسا يحتمون خلفها.

«وطلع فجر اليوم الموعود فاستيقظ المصريون نشاوى يتوثبون، توقع قلوبهم الخافقة لحن الحرب والنصر، ثم تقدمت جموعهم إلى أماكنها وراء الدروع والقباب ونظروا إلى أهدافهم، فرأوا منظرا عجبا لم يتوقعوا رؤيته فضجوا بالدهشة والانزعاج وتبادلوا نظرات الحيرة والذهول. رأوا على السور المحيط أجسادا عارية قيدت إليه، رأوا نساء مصريات وأطفالهن الصغار اتخذ الرعاة منهن دروعا تحميهم شر نبالهم وقذائفهم، ووقفوا خلفهن ضاحكين شامتين، وكان منظر النساء العاريات وقد حلت شعورهن وهتكت أعراضهن والأطفال الصغار وقد وثقت أيديها يفتت الأكباد جميعا فضلا عن أكباد من هن أزواجهن وأبناؤهن فأسقط فى أيدى الرجال وشلت سواعدهم». وتلقى الملك أنباء هذه الوحشية التى لا نظير لها وكأنها صاعقة ، وكادت معركة طيبة تتوقف، لولا أن أحمس أبانا الذى كان يعلم أن أمه بين النساء المصريات رفض الوقوع من شراك ابوفيس وطالب بالاستمرار فى المعركة ولو كان ثمن ذلك تمزيق أجساد هذه الضحايا البائسة.

وفى منظر ميلودرامى بالغ التأثير هاجم المصريون أسوار طيبة «وأنطلقت نبالهم تشق صدور نسائهم وتمزق قلوب أطفالهم ، ولوحت النساء برؤوسهن للجنود وصحن بأصوات رفيعة مبحوحة «اضربونا ينصركم الرب وانتقموا لنا»[٤٥].

أما الصورة المقابلة فتمثل مجموعات المصريين بعد فتح طيبة، وهم جماهير مدنية غير منظمة، كان حقدهم على الهكسوس جلاديهم لا يماثله حقد، ومع ذلك حافظوا على حياتهم حين قبضوا عليهم، ومنهم كبار مغتصبى أراضى المصريين، وكبير الشرطة الذى أدمى ظهور المصريين بسوطه، وقاضى المدينة الظالم، وقد سلموا أسراهم كهدايا لفرعون، إلا الأميرة امنريدس التى طالبوا بالانتقام منها ثأرا لنساء طيبة الشهيدات،

---

(٤٥) المرجع ص ١٤٣ - ١٤٥.

ولكن ملك مصر خاطب قومه المتعطشين للإنتقام بقوله:

«لا تمكنوا للغضب من أنفسكم أن يفسد عليكم آدابكم المقدسة، فالفاضل حقًا من يتمسك بفضيلته حين ثورة الوجدان ونزوة الغضب، وأنتم قوم يحترمون النساء ولا يقتلون الأسرى».

وبعد مناقشة قصيرة، سجد القوم لفرعون وانصرفوا»[٤٦].

على هذه الصورة تتم المقابلة بين المصريين والهكسوس فى الرواية، وهى مقابلة بين ضدين نقيضين: بين الملائكية والشيطانية بين الحيوانية والإنسانية بين التحضر والهمجية.

والعلاقة الوحيدة التى حاول بها المؤلف الربط بين هذين العالمين المتناقضين، هى علاقة الحب المستحيلة بين فرعون وبين أبنة ملك الهكسوس، باعتبار أن علاقة الحب، هى وحدها تقليديا، العلاقة القادرة على تخطى العقبات وصنع المعجزات، وكان مستحيلا أن تكون هذه العلاقة ذات نتائج إيجابية من البداية ، لأنها حدثت بين أحمس المتنكر فى ثياب تاجر مصرى من الفلاحين وبين أميرة الهكسوس، وكانت العلاقة مستحيلة أيضا إلى درجة الموت حين وقعت الأميرة أسيرة فى يدى أحمس، وتحولت إلى نمرة متكبرة تنذر بالموت إذا اقترب منها أحمس، وأصبحت العلاقة مبارزة ومقارنة بين الشعبين، وحين أتفق أخيرًا على إطلاق سراح الأميرة مقابل تسليم الأسرى من المصريين، ظلت العلاقة مستحيلة لواجبات أحمس كملك للمصريين، وواجباتها كأميرة للهكسوس. وانتهت العلاقة بالإنفصال، وهو النتيجة المنطقية الوحيدة للعلاقة تاركة للملك فى أوج مجده شعورا بالحرمان والقهر يفرضه الملوك على أنفسهم ليواجهوا تبعاتهم الملقاة على عاتقهم.

---

(٤٦) المرجع السابق ص ١٥١ - ١٥٣.

٥

فى رواية كفاح طيبة يتخلص أسلوب المؤلف نسبيا من البلاغة السكلية، التى تجعل من «جمال الأسلوب» ظاهرة مستقلة ومنفصلة عن عملية التوصيل. وذلك بالقياس إلى روايتى: عبث الأقدار ورادوبيس، ولكنها تتخلص نسبيا من البلاغة السكلية لتنحدر أكثر إلى مجال التعميم الذى يظهر فى صورتين بارزتين: أولاهما النمطية، وثانيتهما فرض سيطرة جو مصر الإسلامية، ومصر الحديثة على تشكيل الصور التى يحاول المؤلف تجسيدها فى روايته.

ويرجع سر سيطرة الظاهرتين على الرواية إلى ما سبق أن قدمناه من تجاوز المؤلف لواقع مصر الفرعونية، ليركز على الرسالة التى يريد من مصر الفرعونية أن توجهها إلى مصر الحديثة.

وتسيطر النمطية على وصف المؤلف لمظاهر الطبيعة الخارجية والتى تبدو صالحة لكل زمان ومكان، لولا إشارة المؤلف إلى نهر النيل أو مصر، وكما تسيطر النمطية على وصف المؤلف لمظاهر الطبيعة، تسيطر أيضا على صور الشخصيات التى يرسمها فى روايته، فاذا حاول المؤلف تقديم أى شخصية من الهكسوس، ركز على صفات النوع، وحرم الشخصية من أى خصوصية، وهو يقدم للهكسوس جميعا صورة موحدة، تختلط فيها صورة الهكسوس بصورة الأتراك المعاصرين، فإذا حاول تقديم أى شخصية فرعونية ، قدم صورة موحدة نمطية، تحمل صفات النوع أيضا ولا تتمتع بذاتية خاصة أو متميزة.

والشخصية لا تحمل صفات النوع المادية وحدها، ولكنها تحمل كل صفات النوع، فعلا وقولا، فهى صورة مكررة تلخص صفات النوع ماديا ومعنويا، ويحدد كل صفاتها الطرف الذى تنتمى إليه فى الصراع الناشب بين الحق والباطل، وبين النور والظلام. ولأن المصريين يخوضون معركة مقدسة، يفرض المؤلف كل صور المعارك المقدسة على النمط الذى يمثلهم، وقد سبق أن أشرنا إلى أقوال فرعون مصر «سيكننرع» والتى تكاد تكون صورة من أقوال الرسول ودعواته فى غزوة بدر، وكانت معركته تشبه فى ظروفها ظروف المسلمين فى نفس الغزوة مع اختلاف نتيجة المعركة، فكان جيش

سيكننرع، جيش الحق، أقل عددا وعدة من جيش الهكسوس. كمافرض المؤلف أيضا على أهداف المصريين القدماء أهداف المصريين المحدثين وقاموسهم، المتمثل فى معان: كالوطنية، والعزة القومية، والسلام والتعمير والبناء، والعلم... إلخ».

ولم يفرض التراث العربى القديم . خاصة تراثنا الشعبى، نفسه على المؤلف، مثل ما حدث فى وصف المؤلف للمعارك الحربية التى تكاد تكون صور مكررة من بعضها البعض على طول الرواية، وتثير الخيول فى هذه المعارك جبلا من الغبار، ويزلزل وقع حوافرها الأرض زلزالا، وتسيل الدماء فى هذا المعارك أنهارا، وفى نهاية كل معركة تجمع الأسلاب والغنائم، فإذا هى بالطبع شئ عظيم، ويحصى عدد القتلى، ويولم الملك المنتصر لأتباعه وليمة عظيمة يأكلون فيها ويشربون، ويسكرون ويطربون، فاذا حدثت مبارزة هامةاحتفظ لها المؤلف بكل سمات المبارزة فى السيرة الشعبية، فقبل المبارزة الفعلية يخوض كل فارس مع خصمه حربا كلامية، يفخر فيها بأمجاده وأمجاد قومه، ويندد بخصمه وقومه، ثم يستهين أحد الخصمين بخصمه ويكشف عن غرور لا يسمح باستمرار الإحتكام إلى الكلام، فيسكت الكلام وتتكلم السيوف، وغالبا ما تنتهى المبارزة بمقتل الفارس المغرور ولابد أن يكون الصراع فى المبارزة صراع أنداد، رهيبا ومخيفا بما يكشف جبروت الخصمين وقوتها، ويقترب الفارس المنتصر من حافة الموت حتى ليعتقد قومه وأعداؤه أنه قتل بالفعل، ولكن الأقدار تخيب ظنهم ، وفى الجولة الأخيرة من المبارزة يتبادل الخصمان الجباران ضربتين هائلتين تسبق إحداهما الأخرى بثانية، بحيث تمثل هذه الثانية المسافة الزمنية التى تفصل بين الحياة والموت، وفى العادة يلقى الخصم النبيل المنتصر على زميله القتيل، وهو فى سكرات الموت، كلمات تشيد بشجاعته وقوته.

وفى الفقرتين ١،٢، موضوع الدراسة التطبيقية[٤٧] يبدأ المؤلف الرواية بوصف رحلة سفينة الهكسوس المتجهة من الشمال إلى طيبة عاصمة الجنوب[٤٨] بقوله، «كانت السفينة تصعد فى النهر المقدس، ويشق مقدمها المتوج بصورة اللوتس الأمواج الهادئة الجليلة، يحتث بعضها بعضا منذ القدم. وكأنها حادثات الدهر فى قافلة الزمان، بين

(٤٧) تمتد الفقرتان من ص ٣ - ١٠ فى الرواية.

(٤٨) سبق أن أشرنا إلى هذه الصورة.

شاطئين انتثرت على أديمها القرى، وانـطلق النخيل جمـاعات ووحـدانا، وتـرامت الخضرة شرقا وغربا، وكانت الشمس تعتلى كبد السماء، وترسل أسلاكا من النور إذا غمر النبت رف رفيفا، وإذا امس الماء تلألأ لألاء وقد خلا سطح الماء إلا من بعض زوارق صيد».

لوجردنا هذا الوصف فى بعض الصفات المباشرة، التى تمثل بلاغة شكلية يحاول المؤلف أن يفرض علينا من خلالها إحساسا بعظمة المنظر وروعته، أو يهول علينا فلا ندرى حقيقة ما يقصد، كوصفه للأمواج الجليلة الهادئة بأنها يحتث بعضها بعضا منذ القدم، كأنها حادثات الدهر فى قافلة الزمان، أو وصفه لوقع أشعة الشمس على النبات بأنها جعلته يرف رفيفا، أو تصويره للنخيل بأنه ينطلق جماعات ووحدانا، لولا هذه البلاغة الشكلية لأدركنا إلى أى حد يبلغ هذا الوصف من العادية والعمومية.

وحين تبدو ملامح مدينة طيبة لركاب السفينة يصف المؤلف منظرًا لمدينة طيبة على البعد بنفس الأسلوب فيقول، «فنظروا جميعا إلى حيث يشير الرجل، فرأوا مدينة كبيرة ، يحيط بها سور عظيم، بدت خلفه رؤوس المسلات عالية كأنها عمد ترفع القبة السماوية، ورئيت فى ناحيتها الشمالية جدران معبد آمون الشاهقة، رب الجنود المعبود، فما وقعت العين فيها إلا على مارد عظيم يتعالى إلى السماء». وإذا خلصنا هذا الوصف أيضا من مظاهر البلاغة الشكلية التى يفرض المؤلف من خلالها صفات العظمة على المدينة بأسلوب مباشر، لاختصرنا وصفه لطيبة على هذه الصورة، طيبة مدينة كبيرة، يحيط بها سور وبها مبان ومعابد ومسلات مرتفعة جدًا. وأى مدينة قديمة لا يمكن وصفها بهذه الأوصاف؟!

وحين تصل السفينة إلى ميناء طيبة يقدم المؤلف صورة للمدينة عن قرب وبنفس أسلوبه فيقول، «وخففت السفينة من سرعتها ، ومضت تدنو رويدا رويدا، مجتازة الحدائق الغن التى تنحدر مدرجاتها المعشوشبة حتى تسقى من النهر المقدس، وقد لاحت وراءها قصور طيبة الشم، أما غربى «الشاطىء الآخر»(؟) فتجثم مدينة الأبديـة، حيث يرقد الخالدون فى الأهرام والمصاطب والمقابر».

ولا تساعدنا هذه الصورة الأخيرة إلا على إدراك أن مدينة طيبة كانت تحتوى على

قصور تمتد حدائقها الخضراء إلى نهر النيل، أما فى الجانب الغربى منها فتوجد القبور التى تتدرج من الأهرام إلى المصاطب إلى المقابر للايحاء بأقدار الموتى الذين دفنوا فيها.

وبنفس الأسلوب يصور المؤلف قصر «سيكننرع» ملك طيبة، «ثم بلغ الموكب ميدان القصر، وكان ميدانا فسيحا مترامى الأركان، تقام(؟) على جوانبه دور الحكومة والوزارات ، ومقر القيادة العليا للجيش، ويبدو فى مكانه الجليل يبهر الانظار مشهده الرائع كقصر منف نفسه». ولعل أغرب ما يكشف عنه مثل هذا الوصف أن المؤلف حين عجز عن تحديد عظمة القصر وروعته، أحالنا إلى مجهول لم يسبق له أن أشار إليه وهو قصر منف.

وتمتد هذه العمومية والنمطية من وصف المؤلف لمظاهر الطبيعة إلى رسم الشخصيات، فهو يوحد توحيدا كاملا بين صفات الهكسوس، مادية كانت هذه الصفات أم معنوية، ويلعب نفس الدور بالنسبة للمصريين أيضا. فالهكسوس جميعا فى الرواية يتشابهون فى لون بشرتهم البيضاء، ولون شعرهم، وإطلاقهم للحاهم وشكل هذه اللحى، وقصر قامتهم وبدانتهم، وحقدهم على المصريين واحتقارهم لهم، ورأيهم فى التعامل معهم، يفكرون معا فى نفس الموضوع وبنفس الأسلوب، لا مجال للاختلاف أو النقاش بينهم، يتحدثون بصوت واحد، وحوارهم واحد، ولا فارق فى المستوى النفسى والفكرى بينهم، ويختصر المؤلف صفات الهكسوس المادية على طول الرواية فى أول صورة يقدمها لهم، متمثلة فى وصفه لوفد الهكسوس القادم إلى طيبة يحمل الانذار لملكها، «وكان يتصدر المقصورة (فى السفينة) رجل بدين قصير القامة، مستدير الوجه، طويل اللحية، يرتدى معطفا فضفاضا، ويقبض بيمناه على عصا غليظة ذات مقبض ذهبى، جلس بين يديه رجلان فى مثل بدانته وزيه، تدانى بينهم جميعا روح واحدة، وكان السيد يطيل النظر إلى الجنوب بعينين مظلمتين (؟) أضناهما الملل والتعب، ويلقى على من يصادفه من الصيادين نظرة شزراء».

والمؤلف لا يكتفى بتوحيد الملامح المادية للهكسوس، ولكنه يوحد بينهم فى الزى، وفى الحالة النفسية المسيطرة عليهم، والمتمثلة فى الحقد على المصريين وكراهيتهم، وهى حالة ستظل الطابع المسيطر عليهم على طوال الفقرتين موضوع الدراسة، ويعبر

المؤلف عنها بصور عديدة مكررة على طول الفقرتين. ومع مثل هذه الشخصيات الموحدة والنمطية يستغنى المؤلف فى رسمها عن المنولوج الداخلى المباشر، وغير المباشر بصورة شبه كاملة، وهى فى الحوار تتحدث جميعا بلسان واحد وصوت واحد، ويكشف عن طبيعة مثل هذا الحوار، أول صورة من صوره قدمها المؤلف فى الرواية، وفى السفينة التى تحمل الإنذار إلى ملك طيبة «برم رئيس وفد الهكسوس بالصمت، فتحول إلى رفيقيه قائلا:

– «ترى هل ينفخ فى الصور غدا فيتبدد هذا السلام الثقيل المخيم على ربوع الجنوب، وتفزع هذه الدور، المطمئنة، ويحلق نسر الحرب فى هذا الجو الآمن آه.. ليت هؤلاء الرجال يعلمون أى نذير تحمل هذه السفينة لهم ولسيدهم.

فهز الرجلان رأسيهما موافقة على كلام السيد وقال أحدهما:

– لتكن حرب أيها الحاجب الأكبر، مادام ذاك الرجل الذى ارتضاه مولانا حاكما على الجنوب يأبى إلا أن يضع على رأسه تاجا كالملوك، ويبنى القصور كالفراعين، ويسير فى طيبة مرحا لا يبالى شيئا.

فجعل الحاجب يصرف بأنيابه. وعبث بعصاه بين قدميه بحركة تدل على الحنق والغيظ وقال:

– لا يوجد حاكم مصرى سوى حاكم إقليم طيبة هذا، فإذا تخلصنا منه خلص لنا حكم مصر إلى الأبد، وبات مولانا الملك على طمأنينة لا يخشى تمرد أحد عليه.

فقال ثانى الرجلين بحماس، وكان لا ييئس (؟) أبدا من أن يصير يوما حاكما لمدينة عظيمة. إن هؤلاء المصريين يكرهوننا.

فأمن الحاجب الأكبر على رأيه وقال بلهجة عنيفة:

– نعم... نعم... وأهل منف أنفسهم عاصمة مولانا الملك يظهرون الطاعة، ويضمرون الكراهية... لقد نفذت الحيل، ولا حيلة الآن سوى السوط والسيف..

فابتسم الرجلان أول مرة (؟)، وقال ثانيهما أيضا:

- بورك رأيك أيها الحاجب الحكيم ، فإن السوط وسيلة التفاهم التى لا تجدى سواها مع المصريين.

ولاذ الرجال الثلاثة بالصمت برهة، فما يسمع إلا وقع المجاديف على سطح الماء، ثم لاحت من أحدهم التفاتة إلى زورق صيد يقف فى وسطه فتى مفتول الساعدين، عارى الجسد إلا من وزرة تغطى وسطه، وقد لفحت الشمس بشرته فقال بتعجب:

- كأن هؤلاء الجنوبيين مشتقون من صميم أرضهم.

فقال الحاجب بسخرية:

- لا تعجب فإن من شعرائهم من يتغنى بسمرة اللون..

- حقا... إن لونهم ولوننا لكالطين والشعاع السنى.

فقال الحاجب:

حدثنى بعض رجالنا عن هؤلاء الجنوبيين فقال: إنهم على لونهم وعريهم ذو وصلف وكبرياء، وإنهم يزعمون أنهم منحدرون من أصلاب الآلهة، وأنهم منبت الفراعنة الحقيقيين.. رباه... إنى أعرف الدواء لكل هذا... لا ينقص إلا أن تمتد ذراعنا إلى حدود بلادهم (؟)».

لقد آثرنا أن نعرض لكل هذا الحوار - على طوله - لأنه يمثل صورة نموذجية لكل حوار فى الرواية ، كما يكشف إلى جانب ذلك أسلوب المؤلف فى رسمه للشخصيات. ومن أهم ما يلفت الإنتباه فى هذا الحوار أن المؤلف وحد بين شخصيتى مرافقى حاجب الهكسوس، فلم يسمهما، واكتفى فى الإشارة إلى أقوالهما بقوله، قال أحد الرجلين، أو قال الرجل الأول، أو قال الرجل الثانى، وقد لا يشير إلى القائل، ويستحيل على القارئ تمييز أقوال أحدهما من أقوال الآخر، فهما شخصيتان بلا خصوصية وكذلك أقوالهما، والمؤلف لا يوحد بين أقوالهما فقط ولكنه يوحد أيضا ردود فعلهما النفسية وهما يصغيان لأقوال الحاجب الأكبر، وحين يتحدث الحاجب الأكبر لأول مرة، «يهز الرجلان رأسيهما» موافقة على كلام سيدهما، وكأنهما دمى متحركة، وحين يبتسمان يبتسمان معا، ويصف المؤلف هذه الإبتسامة بقوله، «فابتسم الرجلان أول مرة»،

ولايدرى أحد هل يبتسمان لأول مرة فى حياتها أو فى رحلتها. ويتفق فكر الرجلين تماما، فكلاهما يكمل أفكار الآخر، وهما معا يحملان نفس الأفكار التى يحملها الحاجب الأكبر، فهما يؤمنان على كلامه، وهو يؤمن على كلامهما.

والمؤلف يوحد بينهم جميعا فى موقفهم من المصريين، وحقدهم عليهم، وفى الأسلوب الأمثل للتعامل معهم، وهو أسلوب السوط والسيف، وهم جميعا يرددون نفس الأفكار التى سترددها الأرستقراطية التركية عن المصريين فى رواية القاهرة الجديدة، ويبالغ المؤلف فى تصويره لحقدهم على المصريين بصورة تجعل الحاجب الأكبر «يصرف على أنيابه» وهو يتحدث عنهم ، ولا يكاد المؤلف يذكر جملة واحدة لحاجب الهكسوس الأكبر إلا وهو فى حالة غيظ من المصريين، أو حقد عليهم، أو سخرية منهم، ورغم كل هذه المشاعر والنوايا السيئة التى يكنها الهكسوس للمصريين، والتى يحرص المؤلف حرصا شديدا وملحا على توصيلها لقارئه. فإن أسلوبه قد يتعارض أحيانا مع حرصه على نقل موقف الهكسوس من المصريين لقارئه. وليس من المنطقى والمناسب أن يستخدم الهكسوس صيغا من القرآن الكريم فى تعبيرهم عن أفكارهم ، وهم المعسكر المعادى للمصريين، لأن مثل هذا الموقف قد يحمل إلى القارىء إيحاء بالتعاطف معهم، وأول جملة نطق بها الحاجب الأكبر تمثل صيغة قرآنية مشهورة، ترى «هل ينفخ فى الصور» غدا، فيتبدد هذا السلام الثقيل المخيم على ربوع الجنوب، «وتفزع » هذه الدور المطمئنة، وفى تعليق تابعه تعود نفس الصيغ إلى الظهور، يقول التابع واصفا حاكم الجنوب بأنه «يسير فى طيبة مرحا لا يبالى» بل إننا نشعر أحيانا من لغة الحوار بأن حقد المصريين على الهكسوس قد لا يكون حقدا أصيلا. فالحاجب الأكبر يتحدث عن السلام المخيم على الجنوب وعن الجو الآمن والدور المطمئنة ثم يتنهد قائلا، «...آه... ليت هؤلاء الرجال يعلمون أى نذير تحمل هذه السفينة لهم ولسيدهم..»، ونحن لا ندرك سر تنهد حاجب الهكسوس وحسرته، وهل هو حزين ومشفق على المصريين وملكهم، أم أن البشر يتنهدون وهم شامتون وحاقدون؟. وحين يصف المؤلف درجة حقد حاجب الهكسوس على المصريين يرتفع بها إلى أعلى الدرجات، ثم ينخفض بها فجأة إلى أسفل الدرجات، «فجعل الحاجب يصرف على أنيابه، وعبث بعصاه فيما بين قدميه بحركة تدل على الحنق والغيظ». ويعلق أحد الهكسوس على منظر صياد

مصرى فى زورقه بنبرة قد يحس بعضنا أنها تخفى إعجابا خفيا، «كأن هؤلاء الجنوبيين مشتقون من صميم أرضهم». وقد بلغ الإنفعال بالحاجب الأكبر فى نهاية الحوار حدا جعله لا يحسن التعبير عما يقصده، يقول خاتما حواره ببيت القصيد، «.. رباه.. إنى أعرف الدواء لكل هذا ، لا ينقص إلا أن تمتد ذراعنا إلى حدود بلادهم». ونظمه يقصد ويقصد المؤلف معه إلى القول ، لا ينقص الا أن تمتد أيدينا الى قلب بلادهم.

وتكشف النصوص التى أوردناها من الفقرتين موضوع الدراسة التطبيقيـة عن ظاهرة مضطردة فى أسلوب الرواية، وتتمثل فى أن بقايا ادعاء المؤلف للبلاغة الشكلية مازال يترك بصماته الواضحة على أسلوبه، مما يؤدى الى عدم الدقة فى التعبير حينا، والى الغموض فى أحيان أخرى.

الفصل الثانى
القاهرة الجديدة

١

لا تنقطع الصلة بين رواية «كفاح طيبة» وبين رواية «القاهرة الجديدة»، فرواية القاهرة الجديدة تمثل واقع مصر الذى وجهت إليه رواية كفاح طيبة رسالتها وإذا كانت رواية كفاح طيبة تتصل بالواقع بأسلوب غير مباشر، فإن رواية القاهرة الجديدة تمثل محاولة مباشرة لمواجهة هذا الواقع، الذى يحتاج إلى أكثر من أحمس جديد لإنقاذه. ويصور المؤلف فى الرواية الفترة التى تلت عهد صدقى فى الثلاثينات وما صحبها من كساد إقتصادى، وعبث بالدستور، وتحكم واستبداد حكومات الأقلية[1]. وقد تميزت هذه الفترة من تاريخنا فى مخيلة المثقفين باعتبارها رمزا للإحباط وللقهر الكاملين.

ولاتقتصر الصلة بين رواية «كفاح طيبة»، ورواية القاهرة الجديدة على هذه الصلة السطحية، ولكنها تمتد إلى أعمق من هذا بكثير. وتصور رواية «كفاح طيبة» كفاح المصريين للتخلص من الهكسوس الذين فرضوا أنفسهم أرستقراطية حاكمة مستعلية تنهب خيرات البلاد، وتنظر إلى المصريين الفلاحين كعبيد. كما تصور نجاح المصريين فى التخلص من هذا الكابوس. أما رواية القاهرة الجديدة فتصور مصر خاضعة لكابوس جديد، يتمثل فى الهكسوس الجدد كما تمثلهم الأرستقراطية التركية. التى تعمل لحساب قوى الأستعمار الأجنبى.

ويجمع بين الهكسوس الجدد والقدامى أنهم غرباء عن البلاد جنسا، ولونا ولغة، وطبيعة مصالح وهما معا ينظران إلى المصريين كعبيد سمر الوجوه، وفلاحين ويصور المؤلف فى القاهرة الجديدة صورة الهكسوس الجدد، ونظرتهم إلى المصريين وأخلاقياتهم،

---

(١) تدور أحداث ال الرواية خلال عام ١٩٣٤، ونشرت الرواية فى طبعتها الأولى سينة سنة ١٩٤٥.

وطبيعة مصالحهم، بصورة تكاد تتطابق مع صورة الهكسوس فى مصر الفرعونية، ولما عاد (محجوب عبد الدايم) بوعيه إلى الجلوس، وجد الحديث قد طرق الأحوال الداخلية، دون أن يدرى كيف.. وسمع بعضهم يقول:

– أما مصر فيستطيع أى حاكم أن يستبد بها دون كبير خطر..

– الواقع أن أى نظام من أنظمة الحكم يستحيل ديكتاتورية إذا طبق فى مصر.

– هذا وطن ضربك شرف يا أفندينا..

وقال أحمد عاصم بلهجة اليقين:

لن تظفر مصر باستقلالها أبدا.

فضحك عفت وقال:

– وما حاجة مصر إلى الاستقلال، أما الزعماء فيتعاركون على الحكم، وأما الشعب فغير أهل للاستقلال.

ووجد محجوب الفرصة سانحة ليقول قولا أخلاقيا، وليحدث لنفسه سمعة ايجابية، الأمر الذى أجمع على تحقيقه حين فكر فى الإشتراك فى جمعية الإخوان المسلمين، فقال مبتسما:

– ألا يسوؤك أن تقول هذا القول عن قومك.

فضحك عفت مرة أخرى، وقال بصوت مرتفع:

– لا تجرى فى عروقى نقطة دم مصرية واحدة.

وأحدث قوله عاصفة من الضحك، أما محجوب فتضاعف مقته له، لا غضبا لوطينته، ولكن ثورة لكبريائه وذكر خطبة رنانة ألقاها والد عفت فى مجلس الشيوخ، فظن أنه قبض على عنق الشاب، وقال بلهجة الظافر:

– فما قولك فى خطبة الباشا والدك فى مجلس الشيوخ عند مناقشة الميزانية التى دافع بها عن الفلاح دفاعا وطنيا مجيدا.

فقهقه عفت وقال كالساخر:

– هذا فى مجلس الشيوخ، أما فى البيت فكلانا متفق أنا ووالدى – على أن أنجح

سياسة مع الفلاح هى السوط !.

وضحك الحاضرون من الجنسين ضحكا عاليا، وابتسم محجوب يدارى هزيمته وقد أفرخ روعه؛ وارتاح إلى تفرده بالدفاع عن «القومية المصرية» وقال لنفسه إن بدلة التشريفة الحقيقة هى ثوب الرياء فلا يفوتنى ذلك»[٢].

يكشف هذا النص – على طوله – عن طبيعة الهكسوس الجدد الذين يتشابهون مع الهكسوس القدامى فى سيطرتهم على السلطة، ونظرتهم إلى المصريين وحديثهم عنهم بنفس اللغة، وإن كان الوضع فى مصر الجديدة يبدو أسوأ كثيرا من الوضع فى مصر الفرعونية، فالموقف فى مصر القديمة كان واضحا، ومحددا، وكان معسكر الأعداء ومعسكر المصريين منفصلين ومتميزين، أما الهكسوس الجدد فأكثر خبثا ودهاء، فهم يحكمون فى الظاهر بإسم مصريتهم المدعاة، وهم فى الواقع أثقل وطأة وأشد استغلالا واحتقارا للمصريين من الهكسوس القدامى، بحيث اختلطت الألوان، وأصبح حاميها حراميها، وصار من بيدهم أمل الخلاص هم موضع الداء وسره.

ويرى نجيب محفوظ مصر سنة ١٩٣٤ واقعة تحت كابوس هؤلاء الهكسوس الجدد، الغرباء عن مصر بلون بشرتهم وعيونهم، ولغتهم الفرنسية التى لا يتحدث معظمهم إلا بها، وهم يؤلفون فيها بينهم عصابة لنهب مصر واستلابها، ويحتقرون المصريين ولا ينظرون إليهم إلا بإعتبارهم أداة يستغلونها، لا يؤمنون بقيمة، ولا خلق لهم ولا دين، هدفهم من الحياة مركز على تحقيق أكبر قدر من المتع الجسدية والحسية، تسيطر على حياتهم اللذات الجسدية، وعلاقتهم بالمرأة علاقة مادية لا حب فيها ولا قيم، مجتمع من المنحلين والعاهرات، مراؤون ومنافقون، يتظاهرون بالعمل على الإصلاح وهم يستغلون المصريين إلى أبعد حد، يدعون التحضر وهم أشد بربرية من الهكسوس القدماء. وكلما أحس قارىء رواية القاهرة الجديدة أنهم تجاوزوا كل الحدود، كشف له المؤلف عن مزيد من فسادهم وسقوطهم، ويلخص المؤلف صورة حياتهم على لسان محجوب عبد الدايم لأول مرة بقوله، «كلا لا يدهشنى شىء.. إختيار الموظفين تزييف، رسو العطاءات تزييف، الألقاب والنياشين تزييف، الأنتخابات نفسها تزييف،

(٢) رجعنا فى هذا البحث إلى طبعة نادى القصة التى سميت حتى تروج تجاريا باسم «فضيحة فى القاهرة» وصدرت فى نوفمبر سنة ١٩٥٣، راجع النص بالرواية، ص١٥٦–ص١٥٧.

فلماذا لا يكون انتخاب ملكة الجمال تزييفا»[٣].

ويمثل الهكسوس الجدد مجموعة متجانسة صماء من الفساد المطلق، وهى تقيم حول نفسها سورا يحول بين أى متطفل من المصريين وبين الدخول إلى مجالها، ولا تسمح لأحد منهم بالتسلل إلى صفوفها إلا إذا جعل من نفسه أداة لمتعتها المادية، كأن يكون قوادا أو عاهرة، ولا يستطيع مصرى أن يحصل على حقه الطبيعى فى العمل إلا بجواز مرور منها، ويعلن سالم الإخشيدى لمحجوب عبد الدايم عجزه عن توظيفه لأنه لا يحمل المؤهلات الحقيقية للحصول على الوظيفة «لست بالفتى الأمرد، ولا أملك بالفاتنة اللعوب، فماذا يمكن أن أصنع أنا»[٤].

ومجموعة الهكسوس الجدد هؤلاء مجموعة مغلقة على نفسها، سيطرت على حاضر مصر وحكمت عليه بالقهر والإحباط الكاملين، أغلقت حاضر مصر وصادرته لحسابها، ولا سبيل للدخول إلى عالمها أو الاقتراب منه إلا بالتسليم الكامل لكل شروطها. والتسليم الكامل لشروط الهكسوس الجدد، هو الجسر الوحيد الذى يمكن أن يوصل بين عالم القاهرين وعالم المقهورين، وليس غريبا بعد ذلك أن تكون بلدة «القناطر» هى بلدة محجوب عبد الدايم وسالم الإخشيدى اللذين حاولا العبور من عالم المقهورين إلى القاهرين، وأن يخاطب محجوب عبد الدايم بلدته معبرا عن حلمه بقوله، «يا قناطر يا بلدنا. وزعى الخط بين أبنائك بالعدل»[٥].

ولكى تعبر القناطر التى تفصل بين العالمين يجب أن تفهم سر اللعبة، والشروط التى تؤهلك للعبور وكان سالم الإخشيدى أول العابرين، زعيما خطيرا من زعماء الطلبة، وكان من أبطال لجان المقاطعة وموزعى المنشورات ضد الدستور الجديد، ومما يذكره (محجوب عبد الدايم) ولاينساه كذلك أن الإخشيدى دعى يوما لمقابلة الوزير فذاعت عن المقابلة الأقاويل، وتوقع كثيرون أن يقع إضطهاد أو بغى، ولكن الفتى انقلب فجأة، وبغير تدرج انسحب من ميدان السياسة كله، وتوقف نشاطه الذى لم يكن يعرف الحدود، ولم يعد يرى إلا فى حجرات المحاضرات وكان إذا واجهه أحد

(٣) القاهرة الجديدة ص ٨٢.

(٤) الرواية ص ٧

(٥) المرجع، ص ٢٩.

بسؤال عن سر انقلابه. أجابه ببروده المعهود «ميدان الجهاد الحقيقى للطلبة: العلم!».
ثم حصل على الليسانس، وعين -قبل أوائل الطلبة- سكرتيرا لقاسم بك فهمى،
وكان واسطته الوزير نفسه بل وضع فى السادسة - وهى وقتذاك فردوس مفقود -
وها هو يرشح للخامسة قبل أن يمضى على تعيينه سنتان»[٦].

وهكذا فهم الإخشيدى سر اللعبة، وشرط الدخول إلى جنة الهكسوس الجدد وفهم محجوب عبد الدايم اللعبة وشروطها من بعده. وتتمثل هذه الشروط فى أن تكون مستعدا لبيع نفسك وقيمك ومبادئك بيعا كاملا غير مشروط للشيطان، وقد تنجح الصفقة فيلقى إليك ببعض الفتات، وقد تفقد كل شىء، خاصة وأنت تبيع الماء فى حارة السقائين. وقد فزع محجوب عبد الدايم، وخاف على تجربته كلها حين أحس بهذه الحقيقة، وتفكر محجوب مليا وانقبض صدره، وتكدر صفوه، كيف يتاح له التفوق فى مثل هذا المجتمع؟!!، إنهم جميعا يعملون بمبادئه بغير حاجة إلى تفلسف، وان يمتاز دونهم بإستهتار أو جرأة فما الفائدة»[٧].

ولا يكفى للدخول إلى جنة الهكسوس الجدد أن تكون مستعدا لبيع نفسك وقيمك ومبادئك، ولكن شروطا أخرى ينبغى أن تتوافر لك، وأهمها أن تكون فاسدا من الداخل فسادا كاملا، ويعنى هذا أن تكون مؤرقا بمطالب جسدك الحيوانية، وأن تكون وطأة هذه المطالب ثقيلة عليك، وأن تكون كمحجوب عبد الدايم، وتنطوى على شهوة جامحة، بقدر ما تضيق بطموح جشع[٨]، وأن تفقد ايمانك، وأن تسخر عقلك وثقافتك من أجل الإحتيال لتحقيق المطالب الحقيرة لجسدك، بدلا من تسخيرهما لخلاصك الروحى، وأن تكون فقيرا عاجزا عن تحقيق مطالب جسدك الحيوانية، فلا يبقى أمامك وسيلة لتحقيق هذه المطالب إلا بيع نفسك ومبادئك.

وهكذا نجح الهكسوس الجدد فى إفساد الحاضر إفسادا كاملا، ولم يعد ثمة أمل فى الخلاص، مظاهرات الطلبة بلا قيمة ولا جدوى، مظهر من مظاهر العنف عبثى بلا هدف، ولا يجد على طه حزبا له مبادئ اجتماعية لينضم إليه، والإخوان المسلمون

(٦) المرجع السابق ص٢٨

(٧) الرواية ص ٨٠

(٨) القاهرة الجديدة ص٢٦

حركة انتهازية يفكر محجوب عبد الدايم نفسه فى الإنضمام إليها، ولا يجد مأمون رضوان جمعية يستطيع أن يعمل من خلالها سوى جمعية الشبان المسلمين، وإن كانت فى حاجة إلى حركة إحياء.

وفى غمار هذا الفساد الكامل وغيبة الوعى الشعبى، لا يبقى ثمة أمل إلا فى بعض أفراد من طليعة الطبقة البورجوازية المثقفة مثل على طه أو مأمون رضوان. أما بقية الطبقة المتعلمة والمثقفة فهم إما لامبالون مشغولون بحياتهم المادية، لايعون واقعهم وأما ساقطون أو مرشحون للسقوط، وليس غريبا بعد ذلك أن يكون محجوب عبد الدايم رابع أربعة يمثلون مجموعة متميزة من بين طلبة الجامعة فى عصرهم، «وكان أربعة يسيرون معا على مهل، يتحادثون أيضا، وربما أصغوا بإنتباه إلى ما يبلغ آذانهم من هذر الشباب. كانوا من طلبة الليسانس، يشارفون الرابعة والعشرين. وتلوح فى وجوههم عزة النضج والعلم!. ولم تكن تخفى عليهم خطورة شأنهم، أو بالحرى كانوا يشعرون بها أكثر مما ينبغى»[٩].

وإذا كان الهكسوس الجدد قد أفلحوا فى مصادرة الحاضر لمصلحتهم، فان الأمل فى المستقبل يبقى مجرد حلم فى مخيلة قلة نادرة من طليعة البورجوازية الصغيرة المثقفة قد يتحقق أو لا يتحقق، وعوامل فشله تبدو من خلاله رواية القاهرة الجديدة أقوى كثيرا من العوامل التى تدفع إلى نجاحه، وستظل هذه الطليعة المثقفة من البورجوازية الصغيرة مصدر التمزق والقلق فى روايات نجيب محفوظ، وإن كانت حركتها تتجه فى الغالب إلى السقوط والانهيار، وهذه الطليعة تتحرك بإستمرار بين عالمين ثابتين هما عالم الطبقة الأرستقراطية التى لا ترى فى الإمكان أبدع مما كان، وتقف ضد التغيير ولا تريده، وعالم الكادحين الذى لا يعى واقعه، ولذلك يرضى قانعا بما يعيش فيه من قهر وبؤس.

وتمثل رواية القاهرة الجديدة أول محاولة لنجيب محفوظ لمواجهة الواقع فى مجتمعه مواجهة مباشرة، فهى لا تصور قدرا عبثيا يتلاعب بمصير البشر كما يريد، ولا تصور مأساة ملك دفعته غريزته الداخلية التى تشبه قدرا جديدا إلى المأساة، ولا تقدم مجرد دعوى أو رسالة مفروضة من المؤلف على مصر الفرعونية، ولكنها تصور مباشرة واقعا عاشه

(٩) الرواية ص ٦.

المؤلف، بل يمر أبطال الرواية بظروف حياتية سبق أن مربها المؤلف نفسه. فالرواية تصور الواقع الذى عاشته مجموعة من الطليعة المتقفة من طلبة الجامعة سنة تخرجهم وهى سنة ١٩٣٤.، وهى نفس السنة التى تخرج فيها المؤلف من كلية الآداب،كما تخرج على طه ومأمون رضوان من قسم الفلسفة بالكلية وهو نفس القسم الذى تخرج منه المؤلف.

ونتيجة لذلك تتميز رؤية الكاتب فى رواية القاهرة الجديدة بأنها رؤية جادة ولكنها فى نفس الوقت تتصف بأنها لم تبلغ بعد درجة كافية من النضج والعمق ويرجع السبب فى تسطح رؤية المؤلف ـ للقاهرة الجديدة ـ إلى خضوعها خضوعا كاملا لمجموعة من الثوابت التى سبق أن أشرنا إليها ونحن نتحدث عن جذور رؤيته.

وأهم الثوابت التى خضعت لها رؤية المؤلف فى القاهرة الجديدة هى النظرة إلى فساد الطبقة" نظرة مطلقة ونهائية، فالطبقة الأرستقراطية فى القاهرة الجديدة تبدو فاسدة بشكل كامل ونهائى ومطلق، فسادا لا بداية له ولا نهاية، ولا يبدو له نمو ولا تطور ولا يقبل صراعا أو ندما. وكما تفسد الطبقة بشكل نهائى ومطلق يصيب الفساد الشخصيات بنفس الدرجة، وكأنه سمة غريزية ثابتة وقدر يولد به الإنسان كاملا وبشكل نهائى أيضا، ويبدو محجوب عبدالدايم فاسدا هذا الفساد المطلق، رافضا لكل المبادئ والقيم من البداية مما يخفف من تأثير الفقر عليه، وينفى بالتبعية المسؤولية الإجتماعية عن سقوطه.

أما العمل الثانى الذى أثر على رؤية نجيب محفوظ فى رواية القاهرة الجديدة، فيتمثل فيما سبق أن أشرنا إليه، فى اعتقاد المؤلف فى الفصل الحاد بين ما يسميه بالمادة وما يسميه بالروح، وهو فصل أدى إلى الحكم على البشر وتقسيمهم بصورة آلية وميكانيكية إلى أغلبية ساحقة تعيش حياة حيوانية مادية، وقلة نادرة تحاول أن تعيش حياة روحية إنسانية. وهذه القسمة تعيدنا من جديد إلى عالم الأبيض والأسود عالم الملائكة والشياطين الذى تتميز به رواية التسلية.

أما العامل الثالث الذى أثر على رؤية المؤلف فى القاهرة الجديدة فيتمتل فى نزعة أخلاقية حادة وصارمة، سبق أن أشرنا إلى سيطرتها على المؤلف فى فصل جذور

الرؤية. وتعبر هذه النزعة عن نفسها فى رواية القاهرة الجديدة فى النهاية التى انتهى إليها محجوب عبد الدايم، والتى أثبتت بما لا يدع مجالا للشك أن الجريمة لا تفيد، فقد انتهت انتهازية محجوب عبد الدايم وماديته إلى إنهيار كل عالمه، وفضحه المؤلف وشهر به حتى فكر هذا الإنسان الساقط فى الانتحار. وهذه النهاية تقف مناقضة لقضية الرواية بأسرها. وفى مجتمع لا تفيد فيه الجريمة على هذه الصورة، يصبح من الصعب إقناع القارئ بفساد المجتمع فسادا كاملا.

وأخيرا فإن دور القدر لا يختفى بصورة كاملة فى رواية القاهرة الجديدة، ولا فى غيرها من روايات المؤلف. وأهم ظاهرة تكشف عن بصمات القدر وعبثه فى هذه الروايات تتمثل فى الموت الفجائى والإعتباطى الذى يصيب شخصيات المؤلف، وقد احتفظ المؤلف للآباء بأكبر نصيب من هذا الموت الفجائى والإعتباطى، والأب يموت فى معظم روايات نجيب محفوظ فى بداية الرواية، وقد يموت معنويا حين يصاب بمرض يعجزه عن الكسب والإنفاق على الأسرة كما حدث فى رواية القاهرة الجديدة، وقد يموت باختفائه من أول الراوية (زقاق المدق والطريق)، وقد يموت فعلا بسكتة قلبية (بداية ونهاية).

وابتداء من رواية القاهرة الجديدة يقدم نجيب محفوظ سلسلة من الروايات تدرس مدينة القاهرة بطبقاتها الثلاث تاريخيا واجتماعيا، فرواية القاهرة الجديدة تصور الفترة من يناير إلى سبتمبر سنة ١٩٣٤، وتصور خان الخليلى الفترة من سبتمبر ١٩٤١ إلى أواخر أغسطس ١٩٤٢، وتصور رواية زقاق المدق عاما واحدا أيضا يقع بين عامى سنة ١٩٤٤- سنة ١٩٤٥، أما رواية السراب فلا يبدو الزمن الروائى الذى تصوره بصورة واضحة ودقيقة ويبدو أن المؤلف لم يحدد زمن الرواية بوضوح ودقة لأسباب فنية سنتحدث عنها حين نتناول الرواية بالدراسة، وإن كان من السهل الاستنتاج بأن زمنها الروائى يمتد إلى زمن قريب من المجال الذى تدور فيه الروايات السابقة.

وبعد كتابة المؤلف لرواية زقاق المدق لتصور روائيا الفترة من سنة ١٩٤٤- ١٩٤٥، توقف السياق الزمنى عن النمو والتصاعد، وارتد تارخيا فى بداية ونهاية إلى تصوير الفترة من نوفمبر سنة ١٩٣٥- إلى أواخر عام ١٩٣٩ تقريبا، أما الثلاثية فتمتد ليشمل زمنها الروائى المجال الذى دارت فيه أحداث كل روايات المؤلف

السابقة، كما ترتد أبعد لفترة ممهدة لها، فتبدأ زمنيا عام ١٩١٧ لتنتهى أحداثها فى عام ١٩٤٤.

وتصور القاهرة الجديدة اجتماعيا الطبقة الأرستقراطية الحاكمة، وموقف طليعة مثقفى البورجوازية الصغيرة منها. وتعالج رواية خان الخليلى العلاقة بين القاهرة القديمة وبين البورجوازية الصغيرة، وتركز السراب على ضياع حياة فرد من الطبقة الأرستقراطية. أما زقاق المدق فترتد إلى معالجة القاهرة القديمة، أما الأسرة التى تصورها بداية ونهاية فأسرة بورجوازية صغيرة يتعلق كل فرد منها بطبقة من طبقات القاهرة الثلاث، فحسن ينحدر إلى الطبقة الشعبية (الكادحة) كما يسميها نجيب محفوظ، وحسين يرضى بما قسم للبورجوازية الصغيرة من حياة فى مجتمه. ويتطلع حسين بكل روحه إلى الطبقة الأرستقراطية.

وعلى ضوء هذه النظرة يمكننا أن نطلق على روايات نجيب محفوظ تسميات أخرى نجعل القاهرة محورا لها، فيبقى لرواية القاهرة الجديدة اسمها الذى يلائم غرضنا، ونسمى رواية «خان الخليلى» بين القاهرة القديمة والقاهرة البورجوازية ونسمى رواية السراب، سراب القاهرة الأرستقراطية ، ونسمى زقاق المدق، زقاق المدق والقاهرة القديمة، ونسمى بداية ونهاية، القاهرات الثلاث.

ويحملنا تحديد الزمن الروائى لروايات نجيب محفوظ على هذه الصورة، على رفض الزعم الذى يزعمه غالى شكرى فى ملحق اللامنتمى عن التاريخ الفعلى الذى كتب فيه نجيب محفوظ رواياته، وهو تاريخ يتقدم كثيرا على تاريخ نشرها[١٠]. وقد خدع الكاتب كثيرا من الباحثين بزاعمه لأنه يدعى أنه اعتمد شخصيا على المؤلف فى تحديد الزمن الذى كتب فيه المؤلف رواياته.

ويزعم غالى شكرى أن نجيب محفوظ كتب رواية القاهرة الجديدة فى الفترة من سبتمبر ١٩٣٨ إلى أبريل ١٩٣٩، وأنه كتب خان الخليلى فى الفترة من سبتمبر ١٩٤٠ إلى أبرايل ١٩٤١، وكتب زقاق المدق بين ١٩٤١-١٩٤٢، وكتب بداية ونهاية بين سبتمبر ١٩٤٢- أبريل ١٩٤٣... الخ». وهذا الزعم مرفوض لأن معناه أن المؤلف

---

(١٠) راجع الكتاب، الطبعة الثانية، دار المعارف بمصر ١٩٦٩، ص ٤٥٢.

كتب بعض هذه الروايات قبل أن يمر زمنها الروائى بالفعل[١١]، كما أن هذا الزعم يخالف أقوالا أخرى سبق أن أشرنا إليها يشير فيها نجيب محفوظ إلى نشره لرواية عبث الأقدار ١٩٣٩، وإلى كتابته بين سنتى ١٩٣٩-١٩٤٣ لروايتين اخريين فقط هما، رادوبيس وكفاح طيبة[١٢].

وإذا صح ما قدمناه من دوران روايات نجيب محفظ مكانيا فى بيئة واحدة، ومن دورانها زمنيا فى أزمنة متقاربة أو متكررة، ومن رؤيته الاجتماعية لطبقات المجتمع الثلاث التى تفرض الثبات على الطبقة الأرستقراطية لأنها لا مصلحة لها فى التغيير، وعلى الطبقة الشعبية لأنها لا تعى واقعها[١٣]، وتحتفظ بالقلق والطموح والتمزق للطبقة البورجوازية. إذا صح هذا كله مضافا إليه ما قدمناه عن ثنائية المادة والروح فى رؤية المؤلف، يصبح من الطبيعى أن تتشابه الشخصيات فى رواياته المختلفة، وتتكرر - مع الفارق - صور الكثير منها، وأن تلقى الشخصيات الطموحة المادية مصيرا تعسا، ويبقى باب النجاة مفتوحا للشخصيات القانعة المضحية، وتتشابه صور الحب العذرى، كما تتشابه صور الحب الجسدى... الخ.

٢

يتحدث نجيب محفوظ عن رأيه الفنى فى رواية القاهرة الجديدة فيقول «عيب القاهرة الجديدة البارز يتضح فى التكنيك نفسه، إذ أننى كتبتها بوجهة نظر العالم بكل شئ، وركزتها فى نظرة الشخصية الأولى فى الرواية، وذلك على عكس ما كان يجب من ترك بقية الشخصيات لتفصح بنفسها عن نفسها، حتى تتخلص من أسر البطل لها، أو بالأصح سيطرة المؤلف عليها»[١٤].

والواقع أن نجيب محفوظ لا يقدم رؤيته فى القاهرة الجديدة غالبا من خلال الفعل

---

(١١) تبدأ زقاق المدق مثلا، وقد مر على بداية الحرب العالمية الثانية خمس سنوات.

(١٢) قد يرجع زعم غالى شكرى عن كتابة نجيب محفوظ لرواياته، ومباركة نجيب محفوظ لهذا الزعم - إن صح أنه باركه -، إلى رغبة غالى شكرى فى اعطاء المؤلف قدرة تنبؤية عن طريق الزعم بأنه انتهى من كتابة الثلاثية بأجزائها الثلاثة قبل ثورة ١٩٥٢.

(١٣) مما يجدر الإشارة إليه أن عبد الرحمن الشرقاوى فى رواية الأرض، يصور زمنيا تقريبا نفس الفترة التى يصورها نجيب فى القاهرة الجديدة، والمقارنة بين الروايتين يكشف بوضوح عن رؤية كل منهما، وأثرها على البناء الفنى لروايته.

(١٤) مجلة الكاتب العربى، يوليو سنة ١٩٧٠، نجيب محفوظ يقدم الرواية فى مائة عام، ص ٣٧.

والحركة، ولكنه من البداية يصف الفعل والشخصية فى تقارير طويلة وكاملة وتصبح الوظيفة الأساسية للحركة فى رواية القاهرة الجديدة هى ضرب المزيد والمزيد من الأمثلة على أحكام مقررة سبق للمؤلف تقديمها من قبل. وحركة الأحداث لذلك لا تنمو داخليا ولا دراميا، ولا تتطور برغم حركة الأحداث الخارجية.

ويسيطر المؤلف سيطرة كاملة على الأحداث وحركتها فى الرواية، ويوجهها كما يريد، بصورة لا نحس معها بالتلقائية التى ينبغى أن تتوفر فى العمل الفنى، ويفرض عليها النطق بما يشاء لها أن تنطق به، ويحذف من الصورة مالا يعجبه، ويضيف إليها ما يروق له، ويظهر فى ذلك كله جهد الكاتب الرائع وجديته، ومنه مصدر ضعفه أيضا. وتبدو هذه السيطرة الكاملة للمؤلف على حركة الأحداث فى الرواية إبتداء من عنوانها، فالمؤلف يسمى الرواية القاهرة الجديدة، ولولا أنها رواية وليست كتابا علميا لسماها المؤلف واقع القاهرة الجديدة، وبعد العنوان تبدأ الرواية بمقدمة ومدخل، تم تبدأ الحركة الحقيقية للحدث فى الرواية.

وتبدأ المقدمة بمنظر الجامعة ووصف قبتها التى «لاحت كإله يجثو بين يديه كهنته العابدون».

«وفى السماء درات حدآت حيارى، وعلى الأرض انطلقت جماعات الطلبة، كانوا يغادرون الفناء الجامعى إلى الطريق مشتبكين فى أحاديث شتى، ثم لاحت بينهم جماعة من الطالبات لا يتجاوزن الخمس يسرن فى خفر ويخلصن نجيا، وكان ظهور الفتيات فى الجامعة لا يزال حدثا طريفا يستثير الاهتمام والفضول خاصة للطلبة المبتدئين». والمقدمة تبدأ بمنظر الجامعة وقبتها، والجامعة تجمع الطليعة المثقفة من شباب مصر فى المستقبل، والحدآت الحيارى والأوراق التى ترجع أنين الهواء البارد ونحيبه، رمز للمستقبل العاصف القلق القاسى الذى ينتظرهم. ويدير المؤلف حوارا بين الطلبة، يكشف لنا جانبا من التيارات الفكرية الوافدة التى تعصف بشباب الجامعة من الجنسين، وأهمها تيار الإلحاد، كما يكشف لنا جانبا من مضار إختلاط الفتى بالفتاة فى رأى نجيب محفوظ كما سبق أن أشرنا فى التمهيد:

- أتحسب أن فتياتنا يقبلن على الجامعة كما أقبلن على السينما مثلا؟

- وأكثر. وسترى هنا فتيات على غير هذا المثال السيئ.
- سيزحمن الشباب بلا رحمة
- الرحمة هنا رذيلة!
- ولن يكلفن أنفسهن مشاق الحشمة، فالقوى لا يحتشم!
- وربما استعرت بين الجنسين نار!
- ما أجمل هذا..
- وانظر إلى الأشجار والخمائل! إن الحب يتولد فيها من تلقاء نفسه كما تتولد الديدان فى قدور المش
- رباه.. هل ندرك ذاك العصر السعيد؟
- بيدك أن تنتظره إذا شئت!
- نحن فى بدء الطريق والمستقبل باهر.

وانتهوا من الحديث العام، وتناولوا الفتيات فتاة فتاة - بالتهكم المرير والسخرية اللاذعة»[١٥].

بعد هذه المقدمة التى تصور الغالبية العظمى من شباب الجامعة، الذين أفسدهم الإلحاد، والشبق الجنسى الحاد، والذين يصنفون - على ضوء رؤية نجيب محفوظ - من بين الغالبية الهالكة الضائعة يضع المؤلف فاصلا مؤلفا من ثلاثة نجوم، ويبدأ فى المدخل الذى يتحول فيه للحديث عن أربعة أشخاص من القلة النادرة الناضجة والواعية، والذين يصفهم المؤلف - كاسبق أن أشرنا - بأنهم: «كانوا من طلبة الليسانس، يشارفون الرابعة والعشرين، وتلوح فى وجوههم عزة النضج والعلم!... ولم تكن تخفى عليهم خطورة شأنهم، أو بالحرى كانوا يشعرون بها أكثر مما ينبغى».

ويختبر المؤلف شخصية الفرسان الأربعة على محكين يعتبران من وجهة نظره أساسا حاسما للحكم على الشخصية، ويتمثلان فى موقفهم من المرأة ومن المبادىء ويأتى حديث الفرسان الأربعة عن المرأة طبيعيا، فقد سبق لهم أن سمعوا طرفا من حديث زملائهم عن فتيات الجامعة، أما حديثهم عن المبادىء فيفرضه المؤلف فرضا بصورة

---

(١٥) القاهرة الجديدة ص٦.

تبدو واضحة الإفتعال، «وانعطفوا مع أول طريق مقاطع لطريق الجامعة، وساروا فى اتجاه المديرية، كان مأمون رضوان أطولهم قامة ومحجوب عبد الدايم فى مثل طوله تقريبا، أما على طه فربعة متين البنيان، وأما أحمد بدير فقصير جدا، كبير الرأس جدا، وكان مأمون رضوان يريد أن يختم ساعات العمل أجمل ختام قبل أن يستقبل يوم اللهو فقال بصوته المتهدج الصاعد من قلبه.

– أنسانا حديث المرأة ما نحن بصدده، فما تعليقكم النهائى على المناظرة التى شهدناها ؟»

ويتدخل المؤلف شارحا ومعلقا ومحددا موضوع المناظرة واضعا له بين قوسين:

«درات المناظرة حول «المبادىء»، وهل هى ضروية للانسان أم الأولى أن يتحرر منها»[١٦].

ومن البداية يكشف محجوب عبد الدايم عن وجهه المادى الأرضى الكافر بالمبادىء، ويكشف مأمون رضوان عن وجه الإنسان الناجى المؤمن المهتم بخلاص الإنسان وروحه، ويكشف على طه عن الإيمان بالمبادىء، ولكنه يؤمن بإصلاح المجتمع وبالجنة الأرضية، أما أحمد بدير فصحفى لا يدلى بآراء، مراقب صامت على طول الرواية يعرف الأسرار ولا يتكلم، ويتعامل مع الواقع بمنطقه مع إدراكه لفساده.

ولا يكتفى المؤلف بتقديم الشخصيات على هذه الصورة، ويتركنا للتعرف على جوانب الشخصية من خلال الحركة والعل، ولكنه يشل الفعل والحركة بصورة كاملة فى الرواية، ويبدأ فى تقديم تاريخ كامل عن شخصية محجوب عبد الدايم، ومأمون رضوان، وعلى طه، ويتوقف الحدث الروائى بصورة كاملة لنواجه بأحكام عامة مطلقة على كل شخصية، لا زمان لها ولا مكان، وتتضمن هذه الأحكام صفات الشخصية جسديا ونفسيا، وظروفها الأسرية، وحالتها المادية، وتاريخها الجسدى والعقلى والنفسى الخ... مع ضرب مثل على طابع الشخصية النفسى والعقلى من خلال تحديد علاقتها بالمرأة، وبعد ذلك ينتهى المؤلف من المدخل.

---

(١٦) القاهرة الجديدة ص ٧-٨.

وتبدأ الحركة فى الرواية بداية حقيقية بوصول خطاب إلى محجوب عبد الدايم مخبرا له بمرض والده، طالبا سرعة سفره إلى بلدته القناطر، وفى القناطر يكتشف محجوب مرض والده بالشلل وعجزه عن العمل، وستصبح هذه الافتتاحية افتتاحية شبه تقليدية فى كثير من روايات نجيب محفوظ، متمثلة كما سبق أن أشرنا فى اختفاء الأب أو الجهل به أو موته ، أو مرضه، ومرض القلب هو المرض المفضل عند نجيب محفوظ كسبب لعجز الأب أو موته[١٧]، ومحجوب عبد الدايم هو محور الحركة وقطبها وأداتها الأولى فى الرواية، وتتحرك بقية الشخصيات الأخرى إذا احتكت به أو اقتربت من مجاله، فإذا بعدت عنه اختفت وتوارت وبعدت عن دائرة الضوء، ونتيجة لذلك حجب المؤلف قوى المستقبل الحلم عن الفعل فى الرواية، وتوارت فى الظل بصورة شبه كاملة شخصية مأمون رضوان لأنه من البداية قدم فى تقرير المؤلف عنه كنموذج كامل للشخصية الناجية، أما على طه، الحالم بالجنة الأرضية، فكان إيمانه مشوبا ببعض التناقضات، وكانت روحه لذلك فى حاجة إلى تجربة قاسية تطهرها، وتجعل إيمانه كاملا، وتضحيته بالغة النقاء، ولذلك كان ظهوره فى الرواية أكثر نسبيا بالقياس إلى مأمون رضوان[١٨].

ولا تتمتع الشخصيات التى تمثل المستقبل الحلم فى الرواية بالوجود، إلا وهى مجتمعة فى شكل ندوة تناقش فيها موضوع المبادئ المفضل لديها ولدى المؤلف. وكما جمع المؤلف الفرسان الأربعة فى بداية الرواية جمعهم أيضا فى خاتمتها، باستثناء محجوب عبد الدايم الذى سقط سقوطا كاملا لا يسمح له بالتواجد مع قوى المستقبل الحلم. وفى ندوتهم الختامية ناقشوا المبادئ كما سبق لهم مناقشتها فى ندوتهم فى البداية.

وقد ساعد حجب المؤلف لحركة المستقبل الحلم عن الفعل فى الرواية، ودوران حركة الفعل حول محجوب عبد الدايم وحده، وهو لا يتحرك إلا فاسدا أو مفسدا، على رسم صورة بالغة السواد والقتامة لحاضر القاهرة الجديدة الذى تصوره الرواية، فأصبح هذا الحاضر صورة فاسدة بشكل كامل ونهائى ومطلق ، ولم يصادر المؤلف على

---

(١٧) يخبرنا المؤلف عن موت أختين لمحجوب عبد الدايم أيضا بمرض التيفود، الرواية ص ٣١.

(١٨) أشرنا من قبل إلى اعتراف نجيب محفوظ بعجزه عن تصوير الشخصيات الإيجابية فى رواياته، وتبريره لذلك بأنه يصور الواقع الذى لا تعيش فيه مثل هذه الشخصيات. وكأن الفن محاكاة للواقع!!.

الحاضر فقط ولكنه يفقدنا الأمل فى المستقبل أيضا، فسالم الإخشيدى الذى كان زعيما طلابيا وطنيا خطيرا، باع كل شئ كما سبق أن قدمنا وتحول ليصبح قوادا ، وقمة فى الإنتهازية.

ويكشف لنا أحمد بدير الصحفى الذكى عن مستقبل قاسم بك الوزير الفاسد الذى فضحته الرواية، وذلك فى الاجتماع الأخير الذى تم بين الفرسان الثلاثة بإدارة مجلة على طه «النور الجديد»، فيأتى تصوره لمستقبل قاسم بك على هذه الصورة، «سوف يقبع عاما أو عامين أو أكثر فى نادى محمد على، وعسى أن تخرجه غدا المظاهرات الوطنية عن عزلته، وتحمله كالأبطال إلى الوزارة مرة أخرى، فيعيد سيرته الأولى، أو يلعب دورا جديدا، ومن يعيش يره»[١٩]. ويبلغ من قتامة الصورة التى يقدمها المؤلف لحاضر القاهرة الجديدة، أننا لا نصادف فى الرواية بأسرها إمرأة طبيعية، فكل نسائها ساقطات ومنحلات، والمرأة الوحيدة التى تنجو من هذا اللعنة هى أم محجوب عبد الدايم، وهى لا فى «العير ولا فى النفير»، ورغم ذلك أغرقها المؤلف بالمآسى، فهى لا تخلع السواد لموت طفلتيها بالتيفود، ثم أصاب الشلل زوجها وأقعده، وفى النهاية فقدت إبنها الوحيد الذى سقط سقوطا كاملا[٢٠].

وإذا كانت الحركة فى رواية نجيب محفوظ تدور وتتركز حول شخصية محجوب عبد الدايم وحده، بحيث تحجب بقية الشخصيات عن الفعل والحركة، فان حركة محجوب عبد الدايم نفسها مشروطة ومقيدة ومهدفة لإبراز أمرين، الأول منها ويتمثل فى السقوط الكامل والمطلق لمحجوب عبد الدايم، والثانى منها ويتمثل فى ابراز الفساد المطلق والنهائى للطبقة الأرستقراطية الحاكمة. وإذا كان المؤلف قد أبرز هاتين الظاهرتين من بداية الرواية بأكثر الطرق وضوحا وتقريرية فإن الحركة فى الرواية أصبحت فاقدة لهدفها، عاجزة عن النمو، تدور حول نفسها لتأكيد ثم لإعادة تأكيد ما سبق أن قرره المؤلف من بداية الرواية.

وفى تصوير المؤلف لحركة الطبقة الأرستقراطية فى الرواية يقدم لنا المؤلف شريطا

(١٩) القاهرة الجديدة، ص ١٧٦.

(٢٠) لا يشير المؤلف إلى والدة كل من على طه أو مأمون رضوان، ولسنا نعرف شيئا محددا عن نفسية خطيبة مأمون رضوان ويكتفى المؤلف بالاشارة إلى أنها من أسرة محافظة، وهى مثله - كما نفترض - لا تذهب إلى السينما ولا تؤمن بالبدع الحديثة.

متتابعا من الفضائح، المغلفة أحيانا بالنفاق والرياء، ويصف هذا الفعل ويقرره ويحاكمه ويحكم عليه، ويفضح الخفى من أسراره، وأداته فى ذلك محجوب عبد الدايم، والصحافى أحمد بدير وشريط فضائح هذه الطبقة طويل وممتد ومتشابه على طول الرواية وفى كافة مجالات الحياة، وطبيعى أن ينحل فى هذا الشريط جميع ما يعرفه نجيب، وما كتبه فى قصصه القصيرة عن فضائح هذه الطبقة، وتصبح هذه الفضائح أكثر خدمة لهدف المؤلف، كلما كانت أكثر إثارة ومبالغة، وقد سار المؤلف فى هذا الاتجاه إلى أبعد مدى، فنحن نلتقى فى الرواية بأرستقراطى قامر بعشيقته وخسر الرهان، وإذا كانت الحادثة تبدو مثيرة وعجيبة فى ذاتها، فإن تعليق أرستقراطى آخر عليها يبدو أعجب وأغرب:

«- وهل رضيت المرأة

- كانت فى حالة سكر بين، وقد انتقلت ملكيتها إلى الرابح، أو - وهو الأصح - انتقلت ملكيته إليها.

- من عسى أن يكون ذاك الصديق...

- أما هذا فلا، لأن أحد الطرفين موجود بيننا»[٢١]..

وليست هذه هى الأعجوبة الوحيدة التى تقدمها نفس الجلسة الأرستقراطية لمحجوب عبد الدايم، فهناك الكثير مما يماثلها إثارة وغرابة:

«وانتبه محجوب مرة ثالثة على قول شاب:

-.. فما من شك فى أن الزوجة أجبرت الباشا زوجها على الاقامة فى فندق إبقاء على سائق السيارة.

فسألت إحدى الفتيات باهتمام:

- وهل حقا خيرها الباشا بين بقائه هو أو السائق؟

- نعم.

وماذا كان جوابها؟!

---

(٢١) الرواية ص ١٥٩ - ١٦٠.

- السائق.. !»[٢١]

ولما كانت الحركة فى الرواية تدور وتتركز حول محجوب عبدالدايم، وهى حركة مهدفة لكشف فساده وفساد الطبقة الأرستقراطية، وهى حركة مكررة وحيدة الهدف، كانت انتقالات المؤلف بين الفقرات غالبا مجرد محاولة لإحداث توازن فى الحجم بين الفصول، ولكنها لا تمثل انتقالات زمانية أو مكانية أو نفسية جوهرية.

وحتى يستطيع المؤلف كشف انحلال الطبقة الأرستقراطية وفسادها فى شتى المجالات، دفع محجوب عبد الدايم إلى رحلة محسوبة ومسيطر عليها تعيد إلى ذاكرتنا -مع الفارق- رحلة الباشا فى عيسى بن هشام للمويلحى. وتحركات محجوب عبد الدايم فى هذه المرحلة تبدو أحيانا طبيعية. وأحيانا موجهة. وأحيانا مفروضة ومفتعلة.

وطبيعى أن يجزع محجوب عبد الدايم حين يصله الخطاب الذى يبلغه عن مرض والده، وعن ضرورة سفره إلى القناطر فى الحال، وحين يكتشف أن والده لم يكتب بنفسه ينتابه الجزع، لا خوفا على والده كما يصنع أغلب الأبناء، ولكن خوفا على مستقبله بالدرجة الأولى. وطبيعى أن يبادر بالسفر إلى القناطر ليواجه الوضع الجديد، وإن كان من غير المألوف أن يلتقى على رصيف القطار بسالم الإخشيدى بالذات، مثله الأعلى، وقائده مستقبلا فى طريق السقوط، وطبيعى أن يكون الحديث الذى دار بينهما مغريا لمحجوب ودافعا له إلى السقوط.

ويصل محجوب إلى القناطر، ويدرك خطورة حال والده الذى سقط فجأة مصابا بشلل نصفى، وينتزع لنفسه جنيها شهريا من مكافأة والده، وذلك لعدة أشهر ينتهى فيها من دراسته، وطبيعى أن يطرق كل السبل التى تلوح له لأكتساب مزيد من المال يعينه على مواجهة أعباء الحياة، وأن يفكر فى الخلاص من أزمته بزيارة قريب لوالدته، كان فى بدايته - وقبل أن ينضم إلى الطبقة الأرستقراطية - مهندسا بالقناطر، ولم يكن الستار الحديدى قد فصل بينه وبين آل عبد الدايم : «وفى ذلك الوقت لم يكن آل

(٢١) (م) ص ١٥٧ - ١٥٨.

حمديس يترفعون عن مخاطبة آل عبد الدايم، ولم يأل عبد الدايم أفنـدى جهدا فى إكرام الأسرة العزيزة»[٢٢].

كان بين الأسرتين صلات فى ذلك التاريخ البعيد، فلما كبر حمديس بك، وأصبح بيكا، قطع كل صلاته بآل عبدالدايم، وكيف يتصل البيك بالأفندى!.

حاول محجوب أن يلتمس المعاونة من أسرة البيك من موقع القرابة والمساواة، ولكن طبيعته الحيوانية الترابية جعلته يحاول إقامة علاقة جنسية بإبنة البيك بنفس الصورة التى كان يتعامل بها مع جامعة أعقاب السجائر، القذرة الترابية، وحاول أن يقيم هذه العلاقة فى جو مقبرة فرعونية، منقوش عليها صور فلاحين عرايا، وكان طبيعيا أن يغلق فى وجهه باب آل حمديس، فلا يفتح من جديد إلا بعد تسلقه إلى الطبقة التى ينتمون إليها.

وكان طبيعيا أن يطرق باب سالم الإخشيدى الذى أراد أن يجعل منـه أداة من أدوات طموحه، فمنع سالم الإخشيدى عنه المال. ولكنه ساعده ليصبح محررا فى مجلة «النجمة» وحين انتهى محجوب عبد الـدايم من الليسانس ذهب إليـه من جديـد ليساعده فى الحصول على وظيفة. وطبيعى أن يضن عليه سالم الإخشيدى بالوظيفة ليظل محجوب أداة طيعة فى يده وقابلة للاستغلال. ويسمع من الاخشيدى ما سبق أن سمعه من كثيرين عن المؤهـلات التى ترشـح الإنسان للوظيفـة فى هذا المجتمـع، ومحجوب لا يتوفر له شرط واحد منها. فهو ليس فتى أمرد. ولا أمه باللعوب. كما أنه لا يملك مالا يرشو به أحدا من أصحاب النفوذ. وبدلا من الوظيفة المطلوبة، يرسله الإخشيدى إلى حفلة تقيمها إكرام هانم نيروز رئيسة جمعية الضريرات كمندوب لمجلة النجمة، لعله إذا كتب فى مجلته مشيدا باكرام هانم، تتكرم عليه الهانم بوظيفة. وهدف المؤلف من إرسال محجوب عبد الدايم لهذه الحفلة هو خلق الفرصة ليعرض علينا نماذج من الجمال الأنثوى الارستقراطى ، المطبوع منه والمصنوع. ومحجوب يشاهد فى الحفلة ثديا ناهدا تكاد حلمته تثقب الفستان (راجع قصة همس الجنون) ولكن الغريب والعجيب حقا أن صاحبة هذا الثدى عجوز، دميمة. ويعرض له أحمد بدير الصحفى شريطا طويلا عن فجور الطبقة وزيفها وفسادها. ويعرفه الإخشيدى على إكرام هانم

---

(٢٢) القاهرة الجديدة، ص ٤٥.

نيروز، ويذهب محجوب عبد الدايم إلى بيته وهو يشحذ كل أسلحته ليكتب مقالة عن إكرام هانم يتقرب بها إليها.

ويتضح لنا فى نفس الوقت أن الموقف كله مفروض على الحدث، ولا ضرورة له، فسالم الإخشيدى يستدعى محجوب عبد الدايم ليقوم بمغامرة جديدة تماما، ويعرض عليه وظيفة سكرتير وكيل الوزارة الذى يعمل الإخشيدى مديرا لمكتبه وذلك مقابل الزواج بعشيقة وكيل الوزارة، وموافقته على استمرار العلاقة بعد الزواج، ويوافق محجوب الجشع الطموح المادى على الصفقة. قد يكون كل ذلك طبيعيا، ولكن أن تكون الزوجة العشيقة هى إحسان شحاته تركى خطيبة صديقه وزميله على طه، دون نساء الأرض جميعا، فذلك موقف يدعو إلى الدهشة ولا يخلو من افتعال.

ويبدو مفتعلا أيضا ومفروضا من المؤلف أن الرحلة الوحيدة التى يقوم بها محجوب عبد الدايم وزوجته العشيقة مع الشلة الأرستقراطية لا تتجه إلا إلى بلدة محجوب القناطر، وذلك ليفرض علينا المؤلف مقارنة بين وضع محجوب الجديد ووضع والده عبد الدايم أفندى البالغ السوء، «وحدث أن أوقفهم حسنى شوكت عند بائع تين (شوكى طبعا) ليبتاع منه، وكان البائع عجوزا يتوكأ على عصا من كبر وعجز فذكر محجوب أباه فى غمضة عين، وجدوا فى طريقهم وصورة الرجل لا تفارقه، فأبوه إذا قدر له أن يترك الفراش لن يكون إلا صورة من هذا الرجل، ولن يخطو خطوة بغير عصا يتوكأ عليها، وتفكر مليا ثم قال لنفسه: «ولا يبعد إذا تحطمت وسائله أن يرفع سلة تين، ويسرح بها»[٢٣].

ولا يقتصر توجيه المؤلف للأحداث على دفع أحداث لا ضرورة لها، أو على فرض أحداث لا أهمية لها على سياق الحركة الروائية، أو تعسف مصادفات مستبعدة، ولكن فرضه لدلالات رمزية على الأمكنة وأسمائها يحتاج منا لوقفة طويلة، لما يكشف عنه من اتجاه هندسى وميكانيكى غريب حقا، فالمؤلف كما سبق أن قدمنا يبدأ روايته بالحديث عن الجامعة التى تجمع الطليعة من شباب الأمة وترمز إلى مستقبلها وهى تجمع بين كل التيارات الفكرية، وبين الشباب من الجنسين، ويصف قرص الشمس كما يبدو

(٢٣) الرواية ص ١٦١.

من بعيد فوق قبةالجامعة الهائلة بأنه منبثق من السماء أو عائد إليها، اشارة إلى أن الجامعة تمثل مصدر «النور الجديد» الذى يكاد يختلط بنور السماء، والجامعة تبدو كإله يجثو بين يديه كهنته العابدون. أليست حرما مقدسا يتعبد فيه طلبتها. وأوراق الأشجار تنتحب والحدآت حيارى، والهواء يتخبط بين الأشجار كما سيتخبط طلبة الجامعة فى طريق المستقبل الغامض والمؤلم والمحير.

وحين ينعطف محجوب عبد الدايم مع أصدقائه من أول طريق مقاطع لطريق الجامعة، لا بد أن يسيروا فى اتجاه المديرية. ومعنى ذلك أن حديثهم سيتحول أيضا عن حديث المرأة إلى حديث المبادئ الصالحة لإدارة دفة الأمور فى المجتمع ودار الطلبة تتكون من ثلاث طبقات إشارة إلى طبقات الأمة، ويسكن الفرسان الثلاثة فى الطابق الثانى، إشارة إلى موقع طبقتهم البورجوازية بين الطبقة الأرستقراطية وبين الكادحين، ودار الطلبة تقع على ناصية شارع رشاد، أليسوا طلبة يرشدون وسيرشدون، والفرسان الثلاثة يسكنون ثلاث حجرات متجاورة، أليسوا أصدقاء من نفس الطبقة وفى نفس السنة الدراسية.

«وكان الظلام يبتلع الكون، ومحجوب عبد الدايم مازال بموقفه من النافذة» حين وصله الخطاب الذى حمل إليه نبأ الكارثة التى أصابت والده، وهو يلتقى بسالم الإخشيدى فى محطة القطار وعلى رصيف المحطة، وفى ذلك إشارة إلى وقوفه على مفترق طرق، وأن سالم الإخشيدى سيمهد له السير فى طريق الندامة، ولا بد أن يركب سالم الإخشيدى عربة الدرجة الأولى ويركب هو عربة الدرجة الثالثة إشارة إلى الموقف الطبقى لكل منهما، وبلدة محجوب هى القناطر، وهى جسر العبور بين عالمين منفصلين، وهو يتوسل إلى اسم بلدته المعبر لكى تجعل حظه كحظ بلدياته سالم الإخشيدى.

وبيت محجوب عبد الدايم فى القناطر صغير وله فناء ترابى، ويشير المؤلف دائما إلى الفناء الترابى لأى بيت كمرادف للفقر، كما أن للفناء الترابى وظيفة أخرى لأنه يشير إلى طبيعة محجوب الأرضية الترابية، وحين يعود من القناطر يترك دار الطلبة التى تقع فى شارع رشاد إلى حجرة فوق سطح عمارة بشارع جركس، اشارة إلى بدئه لحياة جديدة، ستدفع به إلى الجركس الحاكمين، وانظر إلى العجائب التى تجعل سالم الاخشيدى لا يجد شارعا يسكن فيه فى الزمالك إلا شارع المفضال، ودار جمعية

الضريرات تبدو جميلة المنظر كجنة وارفة الظلال، وكانت أهم مظاهر حفلة جمعية الضريرات هى تقديم مسرحية، ومسابقة لاختيار ملكة الجمال.

ويستمر المؤلف فى توظيف المكان وأسمائه بهذه الطريقة المتعمدة الآلية والمتعسفة على طول الرواية، وهى تحتاج إلى دراسة مستقلة للكشف عن كل صورها وما قصدنا فى هذا المجال إلا إلى تقديم عينة منها. وهذه العينة وإن كانت تكشف عن جدية المؤلف البالغة، إلا أنها تكشف فى نفس الوقت عن قبضة المؤلف القاسية التى تتحكم فى الأحداث مما يفقدها تلقائية الحركة ومرونتها. ولعل أحدا لم يلتفت إلى هذه الظاهرة كما التفت إليها يحيى حقى وهو يقيم بناء روايات نجيب محفوظ التى كتبها قبل كتابته لرواية اللص والكلاب. يقول يحيى حقى واصفا بناء هذه الروايات: «البناء متين متماسك، أسسه غائرة فى الأرض، مستندة إلى علم وفهم ودراية، بناء لا يخر منه الماء، لا مكان فيه للخلل فى النسبة والأبعاد إنه من صنع «معلم أوسطى فى الكار». وحين ينفصل عن الكون يخيل إليك أن خلقته هى فى الأزل هكذا. لاسدود، ولا تعب ولا أستار بعد النظرة الأولى ، وأقصى قدرة لهذا البناء هى الإفصاح عن جماله وصدقه وعن ضغطه على الأرض مقدرا بالثقل الواقع على وحدة السنتيمتر. كل هذا داخل فى حساب المهندس المعمارى[٢٤]».

٣

تعيش شخصيات رواية القاهرة الجديدة فى عالمين عدوين منفصلين لا سبيل إلى اللقاء بينهما، عالم الهكسوس الجدد، وعالم الطبيعة المثقفة من البورجوازية الصغيرة، ويختلف أسلوب المؤلف فى التعامل مع شخصيات كل من العالمين:ونحن نواجه فى عالم الهكسوس الجدد عالما كابوسيا قدريا، حالك السواد، مصمتا ومغلقا على نفسه لا نعرف له بداية ولا نهاية، ولا نجد لفساده سببا واضحا ولا مبررا كافيا، ويبدو كأن الفرد من هذه الطبقة يولد محملا بكل صفات الطبقة التى تمثل نموذج الإنسان

---

(٢٤) عطر الأحباب ، الشركة الشرقية للنشر والتوزيع، بيروت لبنان - ١٩٧١، ص ٨٦، وليحيى حقى ملاحظات أخرى على درجة كبيرة من الذكاء والحساسية وتتصل بتقسيم نجيب محفوظ لرواياته إلى فصول متساوية الحجم، وعنايته بالتفاصيل الصغيرة..الخ، راجع الكتاب فصل الاستاتيكية والديناميكية فى أدب نجيب محفوظ ص ٨٣ وما بعدها

المرفوض فى رؤية نجيب محفوظ، وهو الإنسان الشديد الطموح إلى اللذات الأرضية الحيوانية، ويتحول الوليد من أبناء هذه الطبقة أوتوماتيكيا إلى جزء من الكابوس القدرى الذى يسيطر على مصير البلاد ويحكم قبضته على مقدراتها.

والمؤلف يتعامل مع شخصيات الهكسوس الجدد ككتلة واحدة متجانسة، لا خصوصية لأفرادها، ولا تميز ولا اختلاف، وقد يهمل أحيانا تسمية بعض شخصياتها، وليس لفرد من أفراد هذه الطبقة الأرستقراطية حضور مستمر فى الرواية، لأن كل فرد منها لا يمثل وجودا متميزا، ولكن يقدم كقمة فى الفساد الذى يسود الطبقة، ولم يذكره المؤلف إلا كمجرد مثال على الفساد الذى يشمل الطبقة بأسرها، وموقف المؤلف فى تصويره لهذه الطبقة يصبح أقرب إلى موقف المفكر الذى يضرب الأمثلة على فساد الطبقة، وشمول هذا الفساد، ووصوله إلى أقصى قمة من البشاعة، منه إلى موقف الروائى الذى يتعامل مع شخصيات إنسانية.

هذه الشخصيات التى لا تتمتع بحضور مستمر على طول الرواية، وتجسد فى فعلها الفساد المطلق، تتميز أيضا بأنها شخصيات منافقة ومرائية تدعى عكس حقيقتها، وهى لذلك فى حاجة غالبا إلى شخصية أخرى تدخل إلى عالمها، وتقوم بدور كاشف الأسرار الذى يرفع الستر المسدلة عن وجه الطبقة القبيح. وطبيعى أن المؤلف بتصويره للشخصيات على هذه الصورة لا يتعامل معهم كبشر ولكنه يعيدنا من جديد إلى عالم الخير المطلق، عالم الأبيض والأسود، والملائكة والشياطين، وهو نفس عالم الشاعر القديم حين كان يمدح بقمم المثل العليا، ويهجو بضدها.

ويجمع بين أفراد هذه الطبقة ويوحد بينهم جشع لا حد له، وتوق إلى الملاذ الحسية والمظاهر الكاذبة، ووسيلتهم إلى ذلك المال معبودهم الوحيد، مستعدون للحصول عليه ولو باعوا كل شئ، الشرف والعرض والكرامة والدين والوطن، وكل ما يمثل قيمة غالية للبشر الآخرين. وتحكم علاقتهم بالبشر الآخرين علاقة وحيدة هى اتخاذهم أداة للحصول على المال أو اللذة، ويتساوى فى هذه المعاملة أبناء الطبقات الأخرى والمرأة. وهم حريصون على إغلاق عالمهم على أنفسهم، وعلى إقامة ستار حديدى بينهم وبين أبناء الطبقات الأخرى، لكى يظلوا دائرة محدودة متميزة، وتظل الأغلبية أداة مسخرة لتقديم المتعة لهم.

وبرغم أنهم يحكمون مصر، ويتحكمون فى أقدارها فهم غرباء عن البلاد فى أصولهم وملامحهم الجسدية ولغتهم وطبيعة مصالحهم، يقفون من الشعب موقف العداء الكامل، وهم لا يعادونه ويستغلونه فقط، ولكنهم يحتقرونه أيضا، وإذا أقاموا حفلة خيرية تحولت إلى حانة، ويعقد المؤلف مقارنة بين ثوب الرياء الذى يرتدونه وبين حقيقة واقعهم، فى نقاط أعدها محجوب عبد الدايم ليبدأ منها كتابة مقاله فى نفاق إكرام هانم نيروز رئيسة جمعية الضريرات:

الحقيقة	ماينبغى أن يكتب
١ - إكرام نيروز كريمة رجل من صنائع الإحتلال	١ - أسرة إكرام نيروز وعراقتها فى الوطنية
٢ - غرامها بالشبان	٢ - زوج وفية وأم بارة
٣ - تفوقها فى الفرنسية وعجزها فى العربية	٣ - اغترافها من الثقافتين العربية والفرنسية
٤ - دار الضريرات حانة	٤ - مشروعاتها الخيرية
٥ - مدعووها على مثالها	٥ - مدعووها على مثالها
٦ - المدعون يهتمون بكل شئ إلا الضريرات	٦ - عاطفة الخير»[٢٥]

وقد حاول المؤلف فى الرواية تصوير فساد الطبقة وقد غطى وشمل كل المجالات والسلطات، من تنفيذية وتشريعية، وامتد الفساد ليغطى أيضا السلطة التى تراقب السلطات الأخرى وهى سلطة الصحافة. ويبدو من الصعب علينا أن نقتنع بأن مجتمعات يصل فيه الفساد إلى هذه الدرجة من الشمول، وتحكمه شخصيات وصلت إلى هذه الدرجة من الفساد يمكن أن يستمر فى الحياة. بل يمكن أن يوجد على الإطلاق. والشخصية الوحيدة التى تتمتع بحضور مستمر نسبيا فى الرواية من بين أفراد المجموعة الأرستقراطية هى شخصية أحمد بك قاسم الوزير العاشق، وذلك لارتباطه بحياة محجوب عبد الدايم وسقوطه، ولأنه يكشف بسلوكه عن طبيعة العلاقة التى تربط بين طبقته كسلطة وبين الشعب.

---

(٢٥) القاهرة الجديدة ص ٨٤.

أما المجموعة الثانية من الشخصيات التى يقدمها نجيب محفوظ فى رواية القاهرة الجديدة، فتعيش فى المعسكر الآخر، والمؤلف لا يهتم بالمعسكر الآخر ككل، ولكنه يركز اهتمامه على طليعة المثقفين من أبناء البورجوازية الصغيرة، وهم الذين يطالبون بالتغيير ويعون مأساة واقعهم ومأساتهم الشخصية أيضا .ذلك لأن المؤلف يرى أن جماهير الكادحين كانت فى هذه الفترة راضية وصامتة وسلبية لأنها لا تعى واقعها ولا مأساتها، أما الفئة التى ركز المؤلف اهتمامه عليها فهى الفئة المتحركة بحكم وعيها المتطلعة إلى التغيير، المثقلة تحت وطأة المسؤولية ، وهذه الفئة تنقسم إلى قسمين أيضا، فئة المتطلعين إلى الالتصاق بالطبقة الأرستقراطية، الذين يرغبون فى القفز على الحواجز مضحين بكل قيمة لتحقيق مآربهم، والانضمام إلى معسكر جزاريهم، ومن هؤلاء محجوب عبد الدايم الذى يعد أصدق مثال على الإنسان المادى والحيوانى فى رؤية المؤلف، وهو يبدو فى الرواية أسوأ وأفسد من الطبقة الأرستقراطية نفسها، لأن شخصيات هذه الطبقة تمارس الفساد بصورة شبه غريزية أما محجوب عبد الدايم فيمارسه بوعى كامل وإصرار. ويتفق موقف محجوب عبد الدايم مع موقف قيان شارع محمد على والمتمثل فى والدة إحسان شحاته تركى التى تجبر ابنتها على الدعارة، وموقف والدها القواد شحاته تركى.

ومن الغريب حقا أن نجيب محفوظ يركز فى روايته ويبدع فنيا حين يعالج الشخصيات المرفوضة الساقطة، ويقل اهتمامه بالشخصيات التى تمثل الشخصيات الناجية فى رؤيته للإنسان، وهذه الظاهرة مطردة فى الكثير من رواياته، ونحن نحسى أن نقرر فى هذا المجال أن طبيعة الشخصيات الساقطة أعمق وأكثر تعبيرا عن رؤية المؤلف للبشر من الشخصيات التى تمثل شخصياته المفضلة.

ويرشح المؤلف الإنسان للسقوط فى الرواية وليكون فردًا من المجموعة الأولى من الطليعة المثقفة، إذا كان هذا الانسان يتمتع بنفس صفات محجوب عبد الدايم الذى سبق وأشرنا إلى وصف المؤلف له بأنه كان ينطوى على شهوة جامحة ويضيق بطموح جشع، وتكتمل شروط السقوط للإنسان، إذا كان ماديا حيوانيا متعلقا بالمتع الزائفة مستعدا للوصول إلى ذلك كله لبيع نفسه وقيمه للشيطان، وكان محجوب عبدالدايم مرشحا مثاليا للسقوط، وتمثل إحسان شحاته نموذجا ناقصا، واستعداد محجوب

عبد الدايم شبه الغريزى للسقوط، أضعف من تأثير الفقر على سقـوطه، وأضعف بالتالى من أثر المشكلة الإجتماعية فى الرواية، ومحجوب عبد الدايم كان ساقطا بلا خلاق قبل مرض والده، وحين كان يعيش فى دار الطلبة ويرسل لـه والده ثـلاثة جنيهات فى كل شهر، وهو مبلغ يعد ثروة بمقاييس العصر الذى تصوره الرواية. وقد أعلن المؤلف إجرامه وسقوطه فى تقريره المفصل عن شخصيته[٢٦] فى بداية روايته، وذلك قبل مرض والده، وقبل أن تصبح حاجته إلى النقود ملحة وقبل أن تبدأ الحركة الحقيقية فى الرواية، والمؤلف فى تقريره عنه يقدمه فى هذه الصورة، «يجوز أن يدعو مأمون رضوان إلى الإسلام جهارا. ويجوز أن يعلن على طه إعتناقه لحـرية الفكـر والاشتراكية. أما فلسفته (محجوب عبد الدايم) فينبغى أن تظل سرية - لا احتراما للرأى العام فإن من مبادئها احتقار كل شئ - ولكن لأنها لا تؤتى أكلها إلا إذا كفر الناس بها وآمن بها وحده ! ألا ترى أنه إذا آمن الناس جميعا بالرذيلة، لم يتميز بينهم بما يتيح له التفوق عليهم. لذلك احتفظ بها لنفسه، ولم يعلن منها إلا ماهو فى حكم الموضة كالالحاد وحرية الفكر، إلا إذا ضاق صدره، أو غلبه شعور الوحشة، فانه ينفس عن قلبه بالمزاح والسخرية فبدا للقوم ساخرا ما جنا لا شيطانا مجرما. ومضى فى سبيله شابا فقيرا بلا خلق يـرصد الفـرص ، ويتوثب لـلانقضاض عليهـا بجرأة لا تعرف الحدود»[٢٧].

ولا يكتفى المؤلف بالحكم على محجوب عبد الدايم بأنه شيطان مجرم بلا خلق ولكنه يحدد أيضا أهدافه فى الحياة بقولـه: «غايتـه فى دنياه اللذة والقـوة بأيسـر السبل والوسائل، ودون مراعاة لخلق أودين أو فضائل... عثر على موضة الإلحاد والتفسيرات التى يبشر بها علماء النفس والاجتمـاع للدين والأخلاق والـظاهرات الاجتمـاعية الأخرى، وسر بها سرورا شيطانيا، وجمع من نخالتها فلسفة خاصة اطمأن بها قلبه الذى نهكه الشعور بالضعة. لقد كان وغدا ساقطا مضمحـلا فصار فى غمضـة عين فيلسوفا»[٢٨]. وإذا كان المؤلف قد تجاوز فى حكمه على بطله موقف الروائى وتحول إلى قاض قاس يحكم على بطله بـأنه شيـطان مجرم بـلا خلق ولا دين، ووغد سـاقط

(٢٦) الرواية ص ٢٢ - ٢٣.

(٢٧) نفس المرجع ونفس الصفحات.

(٢٨) القاهرة الجديدة ص ٢٢.

مضمحل، وهو يصدر هذه الأحكام على بطله دون بينة، وقبل أن يمارس الفعل. مما يوحى لنا بأن البطل إنسان ساقط بالغريزة، فإن ذلك كله أضعف من أثر الفقر عليه، ويتحول موقف محجوب من موقف الضحية إلى موقف الجزار، وتصبح مأساته فى نهاية الرواية جزاء عادلا يرتاح إليه حسنا الأخلاقى جميعا، وإن أثر ذلك على قضية الرواية التى تحاول الكشف عن الفساد الكامل لحكم الطبقة الأرستقراطية. وفى مجتمع يلقى فيه الشيطان المجرم جزاءه العادل، كيف نستطيع أن نصم هذا المجتمع بالفساد الكامل؟

ويبدو موقف إحسان شحاته مبررا فى الرواية بصورة أفضل، ومع ذلك تظل متمتعة بالشروط التى يجب أن تتوفر فى الانسان المرشح للسقوط. فلم تكن فى حالة فقر مدقع ولكنها كانت بارعة الجمال، «وخافت على جمالها عوادى الفقر وسوء التغذية»[٢٩]. وتعلقت بالمظاهر، وأغراها على السقوط جمالها، ووضعها كامرأة ونقص فى ثقافتها ووعيها، فهى لم تكن مثقفة كمحجوب عبد الدايم، كما ساعدها على السقوط تشجيع أمها قينة شارع محمد على لها، وشارك فى الاغراء والدها، وإحساسها بالمصير الذى يمكن أن ينتظر إخواتها السبعة الصغار لو صمدت للاغراء. أما الذى يسقط حقا دون تبرير قوى وحاجة ملحة، فهو سالم الأخشيدى الذى يقتل ببرود وبأعصاب هادئة، ويزيد من خطورة جرمه أنه كان زعيما طلابيا ووطنيا خطيرا.

أما الفئة الثانية من طليعة البورجوازية الصغيرة المثقفة فهى تصور نماذج للإنسان الناجى فى رؤية المؤلف، وهى تنظر إلى الطبقة الارستقراطية الحاكمة كطبقة عدوة لا سبيل إلى الإلتقاء بها، والسبيل الوحيد للتعامل معها هو الخلاص منها، وسبيل الخلاص - كما تفرضه رؤية المؤلف على شخصياته - هو سبيل الحكمة والموعظة الحسنة، فالمؤلف لا يؤمن بالعنف الثورى، لأنه لا يخلو من الارتباط بالمادية الحيوانية، أما سبيل الحكمة والموعظة الحسنة فيتصل بعالم السمو الروحى والعقلى.

ويرشحك لكى تكون واحدا من هذه الفئة الناجية أن تكون حالتك الاجتماعية ميسورة تحقق لك قدرا مناسبا من مطالب جسدك حتى تستطيع التفرغ للسمو بعقلك

(٢٩) الروايه ص ١٧.

وروحك. على أن تكون قادرا بعد ذلك على ضبط طموحك المادى وغرائزك. كما ينبغى عليك أن تؤمن إيمانا خالصا لا تشوبه شائبة بمبدأ من المبادئ، وأن تكون مستعدا لكل تضحية فى سبيل مبدئك وأن تكون مثقفا واعيا قادرا على اقناع الآخرين بهذا المبدأ.

وكان مأمون رضوان كما وصفه المؤلف فى التقرير الذى كتبه عنه فى بداية الرواية نموذجا كاملا ومثاليا للإنسان الناجى، مستوفيا لجميع الشروط، مؤمنا برسالة السماء، مستعدا للتضحية من أجل مبدئه، مخلصا للعلم ومتفوقا فى دراسته، ولذلك حجبه المؤلف عن الظهور كثيرا فى الرواية فلم يظهر ظهورا حقيقيا إلا فى بداية الرواية ونهايتها. أما على طه فلم يكن نموذجا نقيا بصورة كاملة للإنسان الناجى، ولذلك كان ظهوره فى الرواية أكثر نسبيا من ظهور مأمون رضوان. ويرجع المؤلف فى تقريره الشوائب التى تشوب روح على طه إلى كونه لا يخلو من نزعة مادية فى فكره وسلوكه ومبدئه وإلى تعلقه بجنة أرضية بدلا من الجنة السماوية وإلى إلحاده، «والواقع أنه لم يكن يخل (؟) من تناقض. كان كثيرا ما يستهين بالملابس والمآكل ونظام الطبقات، ولكنه كان يلبس فيتأنق، ويأكل لذيذ الطعام حتى يتسبع وينفق عن سعة»[٣٠]. ويكمل المؤلف صورة تناقضات على طه فى تفريره بقوله: «كان يهيم بالمثل العليا، ويتحدث بحماس وإيمان عن المدينة الفاضلة، فصدقه عارفوه، ولكن بعض المغرمين بالنقد أشاعوا عنه أنه داهية لا يشق له غبار، وأنه يغزو الأوساط جميعا ملثما بالفضيلة، فيصيد الحسان باسم العلم والفضيلة، وأنه يتحدث عن الأخلاق كما تتحدث الخاطبة عن عروس لم ترها، ولكنهم غالوا وكذبوا، والحقيقة أن الشاب كان صادقا ومخلصا، وأنه إذا كان يحب الجمال فقد أحبه بنزاهة وإخلاص»[٣١]. «كان شجاعا صادقا، فاستقبل الحياة الجديدة بإرادة متوثبة وعقل شغوف بالحق. لم يكن من الهازئين الماجنين، ولم يكتم إعجابه بمأمون رضوان لصدقه وشجاعته ولكنه ارتمى بين أحضان الفلسفة المادية؛ هيكل واستولد وماخ، وآمن بالتفسير المادى للحياة، وارتاح أيما ارتياح للقول بأن الموجود مادة وأن الحياة والروح تفاعلات مادية معقدة»[٣٢]. «وشغف بالإصلاح الاجتماعى وحلم بالجنة الأرضية فدرس المذاهب الاجتماعية، حتى طاب له أن يدعو نفسه

(٣٠) المرجع ص ١٥.

(٣١) ، (٣٢) مقتطفات مأخوذه من ص ١٩-٢٠ من الرواية.

اشتراكيا!. وانتهى المطاف بروحه - التى بدأت رحلتها من مكة إلى موسكو»[٣٣].
«وحق له أن يقول عن نفسه مرورا: هاكم بطاقتى الشخصية وهى تغنى عن كل تعريف: غير فقير واشتراكى ملحد وشريف. عاشق عذرى!»[٣٤].

وأراد المؤلف أن يخلص شخصية على طه من التناقض، وأن ينقى روحه من الشوائب، فأخضعه لتجربة حب فاشل ومرير مع إحسان شحاته تركى صهرت روحه وطهرتها، فأصبح إيمانه بالمبدأ نقيا صافيا، فاستقال من وظيفته بالجامعة، وترك رسالة الماجستير كما تركها نجيب محفوظ، وكرس حياته لرسالته فى مجلة «النور الجديد» فكان صاحبها ورئيس تحريرها.

وبعد التجربة المرة التى خلصت روح على طه من شوائبها أصبح يقف فى نفس الموقع الذى يقف فيه مأمون رضوان. كلاهما مؤمن برسالة مستعد للتضحية من أجلها، وهما معا يمثلان طريق الخلاص طريق المستقبل الحلم، الذى لا يمثل - من وجهة نظر المؤلف - موقف أحدهما ولكنه يمثل مزيجا من مبادئ على طه ومأمون رضوان، خاصة وأنك تجد أن «أعلام الفلاسفة فى ظل الله دائما: أفلاطون وديكارت وبرجسون، كما رحب قلبه (مأمون رضوان) المخلص بالوفاق الذى بشر به القرن العشرين بين العلم والدين والفلسفة، فاليوم تنحل المادة إلى شحنات كهربائية أشبه بالروح منها بالمادة، واليوم تسترد الروح عرشها المسلوب»[٣٥].

ولو استطاع نجيب محفوظ أن يجمع بين على طه الذى يدعو إلى الإيمان بالعلم والمجتمع والاشتراكية وبين مأمون رضوان الذى يؤمن برسالة السماء فى سخص واحد يؤمن بالدين والعلم والاشتراكية، لأصبح هذا الإنسان ممثلا لرمز الخلاص.
ألم يبحث أبطال نجيب عن هذه الثلاثية فى كثير من رواياته؟

وكان المؤلف واضحا فى نظرته إلى مأمون رضوان وعلى طه كرمز للمستقبل الحلم، لا الواقع المعاش الذى يبدو الفساد فيه أشبه بحقيقة أزلية لا مفر منها، ويكشف المؤلف عن موقفه هذا بوضوح فى المشهد الختامى للرواية:

---

(٣٣)، (٣٤) مقتطفات مأخوذة من ص ١٦-٢٠ من الرواية.

(٣٥) القاهرة الجديدة ص ١٢

«قال مأمون رضوان ممتعضا:

– حقيقة المسألة أنى أرى الخير متعلقا بجوهر الروح، وتريانه، أو يراه الأستاذ على تابعا للرغيف، فإذا حسن توزيع الرغيف محق الشر..!

فقال على بلهجة لا تخلو من حدة:

أنى لا أوافق على هذا الوضع للمسألة، وإنك لتعلم بأنى أهيم بلذات الروح، وليس المجتمع الذى تحلم به بخال من الشر، فلا خير فى مجتمع يخلو من نقص يحث على الكمال، ولكن المجتمع الذى نحلم به يمحو شروراً نراها فى وضعنا الحالى ضربا من القضاء والقدر...

وهنا ضحك أحمد بدير ضحكا عاليا وقال:

– لماذا تتعجلان المعركة ولم يأزف موعدها؟!

وابتسم الرفاق، الأصدقاء الأعداء، وتبادلوا نظرات ذات معنى، وكأنهم يتساءلون معا «ماذا تخبىء لنا أيها الغد»[٣٦].

والمؤلف يتعامل مع شخصيات المعسكر الثانى من طليعة مثقفى البورجوازية الصغيرة بصورة غريبة حقا، فهو لا يتعامل معهم ككتلة واحدة ذات ملامح متشابهة ولكنه يتعامل معهم كأفراد لكل منهم ذاته المستقلة المتفردة، ولكنه لا يدع هذه الذات تكشف عن نفسها من خلال الحركة والفعل، بل يقدم الشخصيات بنفسه من البداية فى تقارير مطولة يحدد فيها بشكل عام الملامح الشخصية نفسيا وجسديا، ومهما طالت هذه التقارير فهى لا تستطيع أن تقدم لنا إلا سمات عامة لا تغنى روائيا عن مشاهدتنا لردود فعل هذه الشخصية فى المواقف الجزئية ومن خلال ممارستها للفعل، ويشعر المؤلف أحيانا بأن تقاريره عن الشخصية غير كافية أو انها فى حاجة إلى شرح أو إضافة أو تفسير فيضطر إلى إضافة أحكام جديدة إلى تقريره، قد تتناقض أحيانا مع أحكامه الأولى أو تشوش عليها أو تتعارض مع فعلها فى الرواية فهو يصف مأمون رضوان فى تقريره بمثل هذه الصفات:

---

(٣٦) القاهرة الجديدة ص ١٧٦.

«ثم إنه لم ينج من ميل للوحدة تأصل فى طبعه منذ عهد مرضه العصبى الطويل، هذا إلى جهل بأصول اللياقة الاجتماعية، ونكران لروح الفكاهة، وولع بالصراحة جعلت من حديثه أحيانا سوط عذاب، فسماه منتقدوه تارة بالجامعى الريفى، وتارة بالمهدى المنتظر، وقال عنه طالب مرة: الأستاذ مأمون رضوان إمام الإسلام فى عصرنا هذا، وقديما أدخل عمرو بن العاص الإسلام فى مصر بدهائه، وغدا يخرجه منها مأمون رضوان بثقل دمه»[٣٧]. وإذا قرأت رواية القاهرة الجديدة بأسرها فلن تجد لمأمون رضوان فعلا أو قولا يصلح شاهدا على هذه الصفات التى وصفه بها المؤلف.

ويكمل المؤلف تقريره عن صفات على طه الذى وصفه بأنه شخص اجتماعى محبوب بما يكاد يناقض هذه الصفة، فيصفه فى مناسبة أخرى بأنه، «عصبى المزاج لا يكاد يطوى سرا»[٣٨].

ويحكم المؤلف على سلوك الشخصيات أحيانا بما يناقض ما يمكن أن يستخلصه القارىء بنفسه من هذا السلوك، فهو يصف علاقة الحب التى تجمع بين على طه وإحسان شحاته بأنها علاقة طاهرة، فإذا التقى الحبيبان لم يصنعا شيئا سوى الحديث الذى تتخلله القبلات الشهوانية الملتهبة[٣٩].

وإحسان شحاته إذا تكلمت مع على طه بدت وكأنها أكثر ثقافة ووعيا منه، رغم كل أحكام المؤلف عليها وعليه، كما يتضح من هذا الحوار:

«– محور الكتاب – الذى تسميه قصة – أفكار وآراء، وأنا أرتاد فى الكتب الحياة والعاطفة!

– ولكن الحياة فكر وعاطفة!

فلمت أطراف شجاعتها وقالت:

لا تطوقنى بمنطقك، فربما لا أستطيع دفعه، ولكنه لن يغير من ذوقى، الموسيقى مقياس الفن الحقيقى فى نظرى، فما تجاوز مادة الموسيقى فى الكتاب لا ينبغى أن يعد من الفن فى شىء.

---

(٣٧) الرواية ص ١٢.

(٣٨) المرجع ص ٧٣.

(٣٩) المرجع السابق ١٦-١٧.

فهاله رأيها، وابتسم ابتسامة باهتة، وقال بأسف:

- إنك تحرمين على نفسك أشهى ثمار الفن الحقيقى.

فقالت ضاحكة:

- مجدولين، آلام فرتر آلام رفائيل تلك آيات الفن الذى أحبه...

قالت ذلك بلهجة من يقول «لكم دينكم ولى دين»، فأمسك الشاب عن الكلام»[٤٠].

والمؤلف لا يحكم فى تقاريره عن الشخصيات على صفاتها وسلوكها فقط، ولكنه يتخذ منها موقف القاضى القاسى - كما سبق أن قدمنا - ويكفى أن بعض أحكامه على محجوب عبد الدايم وصفته بأنه كان شيطانا مجرما وغدا ساقطا مضمحلا. كما لا يتمتع من هذه الشخصيات بحضور مستمر على طول الرواية غير محجوب عبد الدايم، يليه فى الترتيب إحسان شحاته وسالم الاخشيدى، ثم على طه، فمأمون رضوان، وأقلهم نصيبا فى الفعل والقول أحمد بدير الذى يبدو طول الوقت حاضرا كالغائب، مجرد شاهد صامت فى أغلب الأحوال يراقب ولا يتكلم.

ولعل أهم ظاهرة تكشف عن قبضة المؤلف على الشخصيات وهندسية البناء عموما فى روايه القاهرة الجديدة، هى توظيف المؤلف لأسماء شخصياته بصورة تذكرنا بتوظيفه للمكان وأسماء الأمكنة من قبل. وتسمية المؤلف للشخصيات تتضمن حكما مسبقا عليها وتقييما من المؤلف لسلوكها سواء أكان الإسم يتفق مع صفات الشخصية وسلوكها، أو يتناقض مع سلوك الشخصية وصفاتها بقصد السخرية منها والتهكم عليها: فبطل الرواية يسميه المؤلف محجوب عبد الدايم، ومعنى ذلك أنه محجوب وبصفة دائمة عن الحق والخير، ووالده يسمى بعبدالدايم رغم مرضه الشديد الذى يقربه من الموت، ومأمون رضوان يعيش آمنا راضيا كما يأمنه المؤلف ويرضى عنه، وعلى طه ذوهمة عالية، وأحمد بدير مبادر دائما إلى اكتشاف الأسرار، أليس صحفيا، كما أن أخلاقه عموما حميدة، وإحسان شحاته تركى حسناء جميلة تتسول بجمالها وتبيعه للارستقراطية التركية، ووالدها يتسول بجمالها بعض فتات موائد الأرستقراطية، وأول

---

(٤٠) القاهرة الجديدة، ١٥-١٦.

خطاب يصل محجوب عبد الدايم يصفه بصفة وحيدة هى الشـاب الفاضـل، وسالم الإخشيدى ينجو بنفسه من المآزق دائما وينجح فى الإلتصاق بالأرستقراطية التركيه، وقريب محجوب أحمد بك حمديس، محمود الصفات يكاد أسمه يختلط بأسماء الأتراك وربما كان فيه عرق تركى فهو قريب محجوب لأمه، وابنته تحية وهى تحية، وابنه فاضل وهو فاضل، والوزير العاشق أسمه قاسم فهمى، أليس إنسانا ذكيا يقاسم محجوب عبد الدايم سرير الزوجية، ورجل الأعمال الذى يقاسم الموظفين مـرتباتهم نـظير تعيينهم، ثم يحج إلى بيت الله الحرام، أليس عزيز المكانة ينبغى له الرضا عن نفسه. والمطربة المعروفة «دولت» لها تسعيرة ثابتة تتقاضاها ممن توظفهم ونفوذها كبير فى دوائر كثيرة ومنها وزارة الحربية، ألا تمثل دولة داخل الدولة؟.

ومنشئة جمعية الضريرات ورئيستها هى إكرام نيروز، والنيروز أول السنة الشمسية عند الفرس ويوافق عيد الربيع. والشاب الشاذ جنسيا يسميه المؤلف أحمد مدحت، ويسمى المؤلف الشباب المتفسخ أخلاقيا أسماء كأحمد عفت وأحمد عصمت، وبالمناسبة يبدو المؤلف شديد الولع باسم أحمد ليس فى رواية القاهرة الجديدة وحدها، ولكنه ولع يستمر فى رواياته الأخرى، ويسمى المؤلف الفتاة التى تشرب زجاجة كاملة من الخمر دون أن يبوح لسانها بسر «حكمت»... إلخ.

وإذا كان الدارس يقف مبهور أمام الجهد الذى يبذله المؤلف فى كتابة روايته فإنه لا يستطيع أيضا إلا الشعور بالأسى لأن هذا الجهد الرائع يبدو فى غير موضعه ولأنه يحكم على الشخصية حكما مسبقا قبل أن تمارس أى فعل، ولأنه يفقد أفعال الشخصية كل تلقائيه ضرورية للعمل الروائى الجيد.

٤

تمثل رواية القاهرة الجديدة انتقالة واضحـة وإيجابيـة فى أسلوب نجيب محفوظ الروائى. ومصدر الإيجابية فى أسلوب الرواية، أن المؤلف حاول جاهدًا التخلص من أسلوب الحدوتة والحكاية الشعبية كما حاول أيضا تخليص هـذا الأسلوب من صيغ البلاغة «الشكلية» التى تجد للغة جمالا فى ذاتها، ولا تنظر إليها كمجرد أداة للتوصيل ينبع جمالها من أدائها لوظيفتها بأدق صورة ممكنة.

ولكن نجيب محفوظ حين حاول التخلص من ذلك كله لم يتخلص منه إلى اللغة الروائية التى تنفر - كما سبق أن قدمنا - من المباشرة، والتعميم، وتعمد إلى التصوير والتجسيد، ولكنه تخلص من ذلك كله إلى أسلوب تقريرى أقرب إلى الأسلوب العلمى الذى يعتمد التعميم والمباشرة.

ونحن لا نواجه فى القاهرة الجديدة كما واجهنا فى روايات المؤلف السابقة زمنا مطلقا ومكانا مطلقا، ولكنا نواجه مجتمعا محددا فى زمن محدد. وحاول المؤلف جاهدا الكشف عن طابع البيئة حضاريًا ونفسيًا قدر ما وسعه الجهد، وحاول فى كشفه عن طبيعة هذه البيئة أن يكون بالغ الدقة ومحددا. ولكنه نتيجة لذلك كله واجهنا بمجموعة جديدة من المشاكل التى حالت بينه وبين الكشف روائيا وفنيا عن طبيعة الواقع وتصويره بشكل جيد.

ومن أهم المشاكل التى تواجهنا فى رواية القاهرة الجديدة والتى حاولنا طرحها أثناء تحليلنا للرواية، أن المؤلف ينظر إلى الطبقة وإلى الشخصية الإنسانية نظرة مطلقة ولا ينظر إليهما نظرة جدلية وهو نتيجة لذلك يضع صورة الطبقة والشخصية الإنسانية كاملة من البداية. وتصبح الصورة نتيجة لذلك عاجزة وغير قابلة للنمو وللتطور أو التناقض، ويصبح النمو فى هذه الحالة قاصرا على الحركة الخارجية، أما الحركة الداخلية فهى ثابتة. وتصبح الحركة الدرامية للرواية والشخصية عاجزة ومشلولة، لأن المؤلف يضرب الأمثلة على ظاهرة سبق أن قررها من قبل.

ونظرة المؤلف الثابتة للطبقة وللشخصية جعلته يتعامل فى الرواية مع أكثر من محور كل منها مغلق وثابت ولا يتصل بالمحاور الأخرى. فالطبقة الأستقراطية ثابتة منغلقة على نفسها فهى لا تنمو ولاتتناقض داخليا كما أنها لاتتصل بغيرها من الطبقات إلا اتصال المستغل بالمستغل. كما فصل المؤلف الحاضر عن المستقبل بحيث أصبحنا نتيجة لذلك فى مواجهة جزر مستقلة كل منها معزول عن الآخر. من هنا لا يحتوى الحاضر على بارقة من أمل، ويصبح المستقبل مجرد حلم لا رصيد له فى الواقع. أما الذين يحلمون به فلا دور لهم فى الحاضر ولا فعل فى الرواية. وهم إذ يتحدثون ويحلمون بالمستقبل إنما يقومون بدور أشبه بدور دون كيشوت لأنهم لا يتحدثون إلا إلى أنفسهم. ويبدو من الصورة البائسة المتشائمة التى صوربها المؤلف الواقع أن

هذه المجموعة تؤذن فى مالطة أو تصيح فى البرية.

وبذلك نصبح فى مواجهة عمل روائى عاجز عن النمو الدرامى تتحرك فيه الأحداث على أكثر من محور ويقبض المؤلف فيه على حركة الأحداث ويوجهها بصراحة، ويركز على شخصية وحيدة هى شخصية محجوب عبد الدايم. ويحجب قوى المستقبل عن الحركة، فتغيب شخصيات عن الحضور رغم أنها تمثل محاور رئيسية فى الرواية.

وفى هذا النوع من الرؤية الذى يثبت ملامح الطبقة والشخصية يمكن للمؤلف أن يلجأ إلى الأسلوب التقريرى الذى يحدد من البداية الملامح العامة التى يظن المؤلف أنها ملامح ثابتة للطبقة والشخصية. وقد بدأ المؤلف روايته بتقارير مطولة عن الصفات العامة لشخصياته الرئيسية وتاريخ هذه الشخصيات، والأسلوب الذى يلجأ إلى تعميم الصفات بهذه الصورة أسلوب علمى، خطورته على الرواية أنه مضاد لطبيعتها التى تفرض التخصيص وتهتم بالجزئيات والتى تترك الشخصية تتكشف من خلال الحدث فى مواقف جزئية مشروطة بطبيعة الظروف التى تحيط بها. ويزيد من سلبيات هذا الأسلوب أن المؤلف لا يكشف بأسلوبه التقريرى عن سمات الشخصية من بداية الرواية ثم يترك الشخصية وفعلها حرة بعد ذلك، ولكنه يستمر فى إصدار أحكامه وتقييمه لكل فعل تقوم به الشخصية على طول الرواية، مما يؤدى أحيانا إلى التشويش على الأحكام العامة التى سبق أن تحدث عنها المؤلف، بل وإلى التناقض معها أيضا، وإذا تحدثت مثل هذه الشخصية أو فكرت فى صورة مونولوج غير مباشر منبه إليه من المؤلف، وجه المؤلف حديثها وسيطر عليه، ولا يدل على قسوة قبضه المؤلف، وسيطرته على الفعل وحركته، والشخصيات وسماتها، وعقلانية البناء وهندسته، مثل الظاهرة التى سبق أن أشرنا إليها فى توظيفه لأسماء الامكنه وصفاتها وأسماء الشخصيات. ومن الغريب أن المؤلف كلما أهتم بشخصية أحكم قبضته عليها مما يجعل بعض الشخصيات الثانوية أو المرفوضة أكثر حيوية فنيا من الشخصية الجادة أو التى يتعاطف معها المؤلف، وكأن المؤلف أقرب إلى الإحساس بالشخصيات الساقطة التى تتفق مع رؤيته المتشائمة اليائسة للإنسان.

ولتحقيق نوع من الحركة والإثارة فى رواية كرواية القاهرة الجديدة لابد من

مثيرات خارجية ومن بعض المصادفات والمفاجآت التى تحول بين الرواية وبين السقوط فى مستنقع الركود. ويلجأ المؤلف إلى موت الأب أو اختفائه أو عجزه نتيجة مرض مفاجئ كما حدث فى القاهرة الجديدة، كما يفاجئنا بأن حبيبة على طه هى وحدها المرشحة للقيام بدور الزوجة العشيقة، كما يجمع قبل نهاية الرواية بين كل عناصر فضيحة محجوب عبد الدايم مرة واحدة، كما تلمح ولع المؤلف بالثلاثيات التى تتمثل فى الأصدقاء الثلاثة وفى محجوب وأختيه، وولعه بأسماء معينة كاسم أحمد... إلخ.

وينبغى أن نشير بأمانة إلى حيرتنا فى اختيار فقرة من رواية القاهرة الجديدة لتكون موضوعا للدراسة التطبيقية. ومصدر حيرتنا أن الفقرات الأولى من الرواية تمثل تقارير طويلة وضافية عن الشخصيات تطلق أحكاما عامة لا زمان لها ولا مكان ولا فعل، وتستمر هذه الظاهرة إلى ص٢٤ من الرواية. فإذا انتهت هذه التقارير انتقلنا إلى فقرات لا تمثل مواقف متكاملة ولا انتقالة حقيقية فى الزمان أو المكان فالفقرة السابعة مثلا تبدأ على هذا النحو: ولم تمض سوى دقائق معدودات حتى وجد نفسه أمام البيت الصغير الذى ولد فيه، وهو فى نفس الفقرة يضع فواصل من النجوم لا تفصل شيئا فالموقف واحد ومتصل. والفقرة الثامنة تبدأ بقوله: فى صباح اليوم التالى جاء الطبيب وفحص المريض.. إلخ وتبدأ الفقرة التاسعة بقوله وشارف شارع رشاد باشا... إلخ.

ومع تقديرنا لكل هذه الظروف، فاننا نختار الفقرتين رقم ١٠، ١١ من الرواية[٤١]، وهما تصوران موقف محجوب بعد أن عاد من زيارة والده المريض ليواجه ظروفه الجديدة القاسية. وتبدأ الفقرتان على هذه الصورة، «واجتمع الأصدقاء الثلاثة فى حجرة مأمون رضوان. وكانت النافذة مغلقة والمدفأة وسط الحجرة يعلوها غشاء من الرماد، وكان مأمون ينتقد خطبة الجمعة التى استمع إليها ظهرا، وجعل يقول إن خطب الجمع فى حاجة ماسة إلى التجديد وإنها بحالتها الراهنة دعوة صريحة للجهل والخرافة، ولم تكن خطبة الجمعة مما يأبه له صاحباه، بيد أن على طه قال:

---
(٤١) القاهرة الجديدة ص ٣٨-٤٢.

- الحاجة ماسة حقًا إلى وعاظ من نوع جديد، من كليتنا لا من الأزهر، يبينون للشعب أنه مسلوب الحق، ويدلونه إلى سبيل الخلاص.

وكان من عادة محجوب عبد الدايم أن يشترك فى أحاديث صاحبيه، لا عن إيمان برأى فلم يكن له رأى يؤمن به، ولكن حبا فى الجدل والسخرية، ولكنه شعر ذاك المساء أكثر من ذى قبل، أنه من الشعب البائس الذى يعنيه علىّ، فأراد أن ينفس عن صدره المخزون بالكلام. ولم يكن الشعب شيئا يهمه، ولكنه لم يستطيع أن يطرق همومه الخاصة إلا عن سبيله، فقال:

- جميل. إن علتنا الفقر.

فقال على طه بحماس:

- هو الحق. الفقر الذى يختنق فى جوه الفاسد العلم والصحة والفضيلة، إن من يرضى بحال الفلاح حيوان أو شيطان!

فقال محجوب فى نفسه: أو عاقل مثلى على شرط أن يكون غنيًا. ثم تساءل بصوت مسموع:

- عرفنا الداء، وهذا شىء ميسور، ولكن ما العلاج؟.

لقد آثرنا إيراد هذا النص - على طوله - لأنه يكاد يلخص كثيرًا من مظاهر فرض المؤلف لشخصيته وفكره على فعل شخصياته وحركتها، فالنص يمثل إفتتاحية الفقرة كما يمثل مشهَدا حواريا، والمشهد الحوارى عموما أبعد المشاهد عن الحاجة لتدخل مؤلف الرواية لأننا نفترض أنه سيترك الشخصيات تكشف عن نفسها من خلال الحوار المتبادل. غير أننا نلاحظ أن المؤلف يخضع هذا المشهد الحوارى لتدخله بصورة متكافئة مع إخضاعه للسرد.

وقد أراد المؤلف للمشهد أن يمثل اجتماعا للفرسان الثلاثة بعد اكتشاف محجوب لمأساته الأولى المتمثلة فى مرض والده، واختار للاجتماع حجرة مأمون رضوان وهو حر فى اختياره طبعا، ويمكننا أن نقبل إشارته للمدفأة فنحن فى شهر يناير ومأمون رضوان يعيش حياة ميسرة، أما الإشارة إلى أن المدفأة يعلوها الرماد، فهى إشارة

مجانية تنتمى إلى الجزئيات الصغيرة التى قال لنا المؤلف إنه يكثر من إيرادها للإيهام بالواقع. وإذا جمع المؤلف الأصدقاء الثلاثة فليس أمامهم إلا أمر واحد يفعلونه، ولم يفعلوا غيره على طول الرواية، وهو الحديث فى المبادئ. وقبل أن يفتح المؤلف ستار المشهد كان حديث المبادئ مستمرا ومتصلا، ولما كان اليوم يوم جمعة فلابد أن يتصل الحديث بموضوع صلاة الجمعة التى لا يحضرها من الفرسان الثلاثة إلا مأمون رضوان، والمؤلف لا يترك مأمون رضوان يتحدث بنفسه عن هذه الخطبة ولكن يختصر حديثه كله، ثم يعممه على خطب الجمعة بأسرها فيتحدث على لسان مأمون رضوان بتقييم عام مختصر وواف لخطب الجمعة بأسرها.

ويشير المؤلف إلى عدم اهتمام على طه ومحجوب عبد الدايم بموضوع الحديث المثار، ومع ذلك فرض عليهما الحديث فيه، أما على طه فلم يجد أى مبرر لاشتراكه فى الحديث غير قوله: «بيد أن على طه قال» لأن المؤلف هو الذى أراد له أن يقول وأجبره على القول، فأكمل فكرة المؤلف وربط بين خطب الجمعة وبين قضية الشعب الاجتماعية. وقبل أن يتحدث محجوب عبد الدايم مهد المؤلف لحديثه بمقدمة تفسيرية طويلة جدًا ليس فيها حقيقة واحدة نجهلها، ويستطيع أى قارئ عادى أن يلتقطها وحده، وبعد هذه المقدمة الطويلة التى تجعلنا نتلهف على حديث محجوب لا يقول محجوب إلا جملة واحدة تمثل بديهية لا تقدم ولا تؤخر وهى، «جميل.إن علتنا الفقر». فإذا قدم المؤلف مونولوجا داخليا نبه إليه بوضوح بصيغ مختلفة مثل قوله، «وقال محجوب فى نفسه»، ثم اختصر المونولوج فى جملة واحدة.

ويمضى حوار المبادئ بين الأصدقاء وأغرب ما فيه أن محجوب عبد الدايم يبدو من الحوار أذكاهم وأكثرهم قدرة على تحليل الواقع فهو يصور طبيعة الحكومة على هذه الصورة، «الحكومة أى الأغنياء أو الأسر، الحكومة أسرة واحدة، الوزراء يعينون الوكلاء من الأقارب، الوكلاء يختارون المديرين من الأقارب، المديرون ينتخبون الرؤساء من الأقارب، الرؤساء يختارون الموظفين من الأقارب حتى الخدم يختارون من خدم البيوت الكبيرة، فالحكومة أسرة واحدة، أو طبقة متعددة الأسر، وهى حقيقة بأن تضحى مصلحة الشعب إذا تعارضت مع مصلحتها».

ولا يجد صاحباه ما يردان به عليه إلا تساؤل يكاد يكون أبلها لا ندرى من قاله

«والبرلمان؟» فيـحدث محجوب الساخط عن البرلمان حديثًا يماثل فى ذكائه حديثه عن الحكومة، فيرد عليه على طه بقوله، «السخط شعور مقدس، أما اليأس فمرض، ويرد محجوب عليه بثنائيات من التاريخ تذكرنا بتداعيات أنيس زكى فى ثرثرة على النيل «تعجبنى هذه الأسماء، أحمس والهكسوس، ومنفتاح واليهود وعرابى والجراكسة.

ويعلق مأمون رضوان على حديث محجوب تعليقًا لا يصل إلى مستوى تحليل محجوب عبد الدايم أو ذكائه قائلا: «أعجب شىء أن على طه شيوعى بناء بينها أنت مـدمر.. أنت أحق النـاس بلقب فوضـوى»، وحين ينتهى حـديث المبـادئ ينتهى الاجتماع، فهذه الجماعة لا دور لها فى الرواية إذا اجتمعت ونادرا ما تجتمع إلا لهذا النشاط الوحيد. ونجيب كما سبق أن قدمنا لا يحاكم أخلاقيا الأشخاص وسلوكهم فحسب ولكنه يحاكم أخلاقيا أحيانا الجماد أيضا، فيصف أثاث محجوب عبد الدايم بقوله «وليس فيها بقى من أثاثه الحقير ما يمكن الاستغناء عنه أو يطمح أن يأتيه بثمن يذكر». وحين يحكم أحيانا على فعل من الأفعال، يضخم هذا الحكم تضخيما يبدو مبالغًا فيه إلى حد كبير، فهو يصف شهية محجوب عبد الدايم، بقوله، «وكان بطبعه عظيم الشهية يتناول فى إفطاره صحيفة فول ورغيفا غير البصل والمخلل» ونحن نشعر أن إنسانا يأكل فى إفطاره طبق فول ورغيفا واحدا وهو يفتح شهيته بالبصل والمخلل أيضًا، لا يمكن أن يوصف بأنه إنسان عظيم الشهية.

وأخيرًا فإن لغة المؤلف بصورة عامة وإن كانت قد أصبحت أكثر دقة بالقياس إلى لغته فى الروايات السابقة، وتخلصت من كثير من مظاهر البلاغة الشكلية، إلا أننا نحس بأنها ماتزال فى حاجة إلى قدر كبير من المرونة والسلاسة والبعد عن الإدعاء..

الباب الرابع

نحو الواقعية

الفصل الأول: خان الخليلى بين القاهرة القديمة والقاهرة البورجوازية
الفصل الثانى: سراب القاهرة الارستقراطية

الفصل الأول

خان الخليلى بين القاهرة القديمة والقاهرة البورجوازية

١

إذا كانت رواية القاهرة الجديدة تحاول الكشف بصورة أساسية عن عالم الطبقة الأرستقراطية وفسادها وانحلالها، وعن الطريق المسدود أمام مثقفى البورجوازية الصغيرة، فإن رواية خان الخليلى تعكس الصورة محاولة الكشف عن عالم الشعب الكادح، وعن القيم التى تسوده، كما تحاول الكشف أيضا عن حياة شريحة من البورجوازية الصغيرة لجأت إلى الحى واحتمت به من خطر غارات الحرب العالمية الثانية[1]. والرواية - إذا صح هذا التصور - تمثل حلقة من حلقات الدراسة التاريخية الإجتماعية التى يقوم بها نجيب للقاهرة الجديدة. بدأها فى رواية القاهرة الجديدة بالحديث عن الطبقة الأرستقراطية، وهو يتحدث فى خان الخليلى عن عالم الكادحين من أبناء الشعب، كما يتحدث فى الروايتين معا عن البورجوازية الصغيرة القلقة المضطهدة الطموحة الضائعة بين العالمين.

وكما ثبت نجيب محفوظ صورة الطبقة الأرستقراطية فى رواية القاهرة الجديدة، وجعل القيم التى تحكم عالمها قيما مطلقة، ثبت أيضا صورة الطبقة الكادحة فى رواية خان الخليلى، وجعل القيم التى تحكم عالمها قيما مطلقة. فهو يرى أن البشر الذين يعيشون فى أحياء القاهرة الشعبية يحتفظون بنفس الصفات التى كان يتصف بها أجدادهم من قرون طويلة، فحياتهم سلسلة من الكفاح والكدح المستمرين. قد ينتزعون رزق يومهم، وقد يبيتون جوعى، لاضمانة ليومهم ولا لغدهم لا يجدون من

(١) يمتد الزمن الروائى لرواية خان الخليلى من أول سبتمبر سنة ١٩٤١ إلى أواخر أغسطس سنة ١٩٤٢. ونشرت الرواية لأول مرة سنة ١٩٤٦.

يهتم بتعليمهم، ولا يعون هم أهمية أن يتعلموا. ولا تعنى صحتهم أو مرضهم أحدا، تترك أجسادهم لمقاومة عناصر الطبيعة، فمن عجز عن المقاومة مات لأن الأقدار أرادت له أن يموت، ومن استطاع المقاومة وعاش فقد شاءت له الأقدار أن يعيش. وطالما أنهم يولدون ويعيشون ويرزقون ويموتون أيضا بإرادة الأقدار، التى يؤمنون جميعا بأن أحدا لا يملك القدرة على مقاومتها، فهم يسلمون بارادة هذه الأقدار، وهم راضون قانعون، مؤمنون إيمانا خالصا نقيا يساعدهم على تحمل بؤسهم، بل والرضى به أيضا. والفرق كبير بين شعار محجوب عبد الدايم فى القاهرة الجديدة «طظ» وبين صيحة المعلم نونو فى خان الخليلى «ملعون أبو الدنيا»، فشعار محجوب عبد الدايم كان رفضا لكل القيم التى تحول بينه وبين تحقيق «شهواته العارمة وطموحه الجشع» أما صيحة المعلم نونو فتعنى أن الدنيا لا تستحق أن يحمل الإنسان لها هما أو يشغل باله بها.

وإذا كان التسليم للقدر يمثل السمة التى تسيطر على حياة أبناء الشعب من الكادحين، فإن إيمان هذه الطبقة بالقدر وتسليمها له لا يمثل وعيا من هذه الطبقة لبؤسها ومواجهة له، ولكنه يمثل هروبا مستمرا من هذه المواجهة، وعجزا كاملا، عن تغيير الواقع، بل جهلا مطبقا بضرورة التغيير أو إمكانيته، «وقديما حارب الرق الأحرار لا العبيد»[٢]. ويتحقق الهروب المستمر لابناء هذه الطبقة من مواجهة واقعهم باللجوء إلى غيبوبة الحشيش مرة والجنس مرة أخرى. ويقيم الرجال من أبنائها رجولتهم بفحولتهم الجنسية وقدرتهم على تحمل تأثير الحشيش والتمتع بتدخينه، وتنبع أغلب همومهم وأهمها من هذين المصدرين. وينظر الرجال من هذه الطبقة – فى رؤية المؤلف – إلى المرأة كأداة لتحقيق المتعة، وتقيم أيضا بمدى قدرتها على الجذب والإشباع الجنسى.

ولقدم القيم التى يعيش بها أبناء الأحياء الشعبية وأصالتها، فإن هذه الأحياء قادرة على امتصاص أضخم الأحداث واستيعابها وتطويعها دون أن تتأثر هى بها، فأخضع أبناء هذه الأحياء هتلر الزعيم النازى واستوعبوه وطوعوه لعالمهم، فجعلوه مسلما، أو – على الاقل – متعاطفا مع الإسلام. وأبعدوا أخطار الحرب العالمية الثانية عن عالمهم

---

(٢) خان الخليلى، نادى القصة، القاهرة ١٩٥٢، ص ٨٣

فى أشد أوقاتها حرجا وخطرا بالنسبة لمصر. وكيف يمكن لهتلر المسلم أو المتعاطف مع الإسلام الإغارة على حى الحسين وقذفه بالقنابل؟ وتحولت الحرب فى مجالسهم إلى رافد جديد وهام يغذى نكاتهم الجنسية التى يتهكمون فيها على هتلر والانجليز والحرب وعلى أنفسهم أيضا. وكما استوعب الحى الكثير من آثار الحرب العالمية الثانية، فإنه قام بنشاط طارد لبعض آثارها الأخرى، فطرد إلى خارجه بعض فتياته ليعملن بالدعارة التى جعل منها جنود الحلفاء سلعة رائجة، كما ظهرت فى الحى بعض الآثار الهامشية للمدينة الحديثة كظهور بعض العمارات، وإن كان الحى قد أخضعها لجغرافيته المتمثلة فى ضيق حاراته وشوارعه.

وإذا كان المؤلف قد ثبت الطبقة الكادحة كما ثبت من قبل الطبقة الأرستقراطية، فإن ثمة فارقا كبيرا فى أسلوب تعامله مع الطبقتين. فهو يرفض الطبقة الأرستقراطية رفضا كاملا باعتبارها أداة استغلال الانسان وقهره، كما أنها بماديتها وطموحها الشره تجسد كل ما يكرهه نجيب محفوظ فى الإنسان. أما الطبقة الكادحة، فهو فى الوقت الذى يرفض فيه بعض جوانب حياتها يتعامل معها عموما بتعاطف لا يخلو من رومانسية، وذلك لأنها - وإن كانت جاهلة وغير واعية - فهى على الأقل مؤمنة ورافضة للحضارة المادية، كما أنها قانعة راضية بحياتها لا يؤرقها طموح شره. وتعامل المؤلف مع الطبقة الكادحة على هذه الصورة جعله أقرب نسبيا إلى طبيعة الإنسان الذى لا يمكن تصوره خيرا خالصا أو شرا خالصا، وإن كان المؤلف مازال بعيدا عن إدراك حركة الواقع الذى يصعب تصوره على هذه الدرجة من الثبات، فكل مجتمع يعيش باستمرار حركة تغير مستمرة تشمله، كما تشمل جميع البشر الذين يعيشون فيه. وتؤدى حركة التغيير المستمر إلى تراكم المتغيرات الجزئية فى المجتمع وفى نفسيات أفراده حتى يصبح من الضرورى حدوث تغير جذرى فى العلاقات والقيم التى تحكم حياة المجتمع ونفسيات البشر الذين يعيشون فى مجاله. وتكشف الرواية الإيطالية الرائعة «الفهد»[٣] عن التراكم الجزئى للمتغيرات التى أدت إلى انهيار الطبقة الاقطاعية فى إيطاليا، كما تكشف عن هذا الانهيار منعكسا على نفسية «الأمير»

- The Leopard, Guiseppe di Lampedusa, Trans. By: A Colquhoun, Fontana books, London, 1963.

الإقطاعى الكبير وأسرته، وقبل أن تنهار الطبقة الاقطاعية بالفعل.

ونتج عن تصور المؤلف للطبقة الكادحة على هذه الصورة الثابتة، أنه أصبح لا يستطيع تقديم رواية درامية ناجحة عن بيئة ترفض التغيير أو التحول، ولا تتأثر بأقوى الصدمات هى ومن يعيشون فيها. وأصبح نتيجة لذلك فى حاجة من جديد إلى محرك كما كان فى حاجة إليه فى رواية القاهرة الجديدة. ومصدر الحركة فى روايات نجيب محفوظ - كما سبق أن أشرنا - يتمثل فى البورجوازية الصغيرة، القلقة، الطموحة، الضائعة والمقهورة والمحبطة دائما. قد تختلف أسباب القهر فتكون القدر، أو الطبيعة البشرية، أو المجتمع أو السلطة الحاكمة، ولكن النتيجة دائما واحدة.

وإذا كانت شريحة البورجوازية الصغيرة التى أفلحت فى العبور إلى عالم الارستقراطية فى القاهرة الجديدة تحمل نفس سماتها، فإن شريحة البورجوازية الصغيرة التى وفدت على الأحياء الشعبية فى خان الخليلى تحمل بعض صفاتها أيضا. فهى تترك أحياءها وسكنها هربا من الغارات، مؤمنة بنجاتها من الخطر لأنها فى حى الحسين من ناحية، ولتصورها أن هتلر لن يغامر بضرب هذا الحى المقدس من ناحية أخرى وقد آمن والدا أحمد عاكف بهذا الإعتقاد إيمانا كاملا. أما أحمد عاكف نفسه فكان قلقا من ترك حيه موزعا فى إيمانه بالحى الجديد وبركته. وحين وفدت أسرة عاكف إلى خان الخليلى أثر هذا الحى الجديد عليها واستوعبها وأخضعها لقيمه وعاداته، فتعود أحمد عاكف الجلوس على المقهى، وتعاطى الحشيش لأول مرة فى حياته وفى مجلس المعلمة «عليات الفائزة». ولم يفهم أهل حى الحسين معنى قضاء أحمد عاكف لجزء كبير من وقته فى القراءة والتأليف. وحين يريد أحمد عاكف مناقشة مشاكل الثقافة والسياسة بصورة جادة كان عليه أن ينعزل فى ركن من المقهى مع بورجوازى آخر هو المحامى أحمد راشد.

وكانت شخصية أحمد عاكف تمثل مزيجا من العناصر المرفوضة والمقبولة فى رؤية نجيب محفوظ. فهو وإن كان طموحا بدرجة قاسية ومبالغ فيها إلا أن طموحه ليس طموحا ماديا حيوانيا، فهو يطمح إلى المجد كما يطمح إلى المرأة. وقد بدأت مأساته حين تعطل والده عن العمل مكررا نفس موقف والد محجوب عبد الدايم، ولكنه كشف صفة أخرى من صفات الإنسان الناجى بقبوله التضحية بتعليمه العالى من

أجل أسرته. وظل طول الرواية يحمل صليبه ضائقا بطموحه المحبط باستمرار، وإن كان صابرا وراضيا فى نفس الوقت، هذا بالإضافة إلى إيمانه وتدينه.

أما أخوه رشدى فهو يمثل نموذجا للإنسان المرفوض فى رؤية المؤلف، ولو كان موجودا حين فكرت الأسرة فى الانتقال إلى حى الحسين لعارض أشد معارضة، فروحه مشدودة إلى خارج خان الخليلى حيث عالم أصدقائه القدامى فى حى السكاكينى، عالم اللذة المادية المتمثل فى الخمر والنساء والقمار. وبرغم أنه يبدو أفضل صورة من محجوب عبد الدايم لأنه - على الأقل - لا يضيق بطموح جشع، فقد عاقبه المؤلف أقسى عقاب، فسلط عليه السل ثم أسلمه للموت فى زهرة شبابه.

وقد عبر المؤلف فى رواية خان الخليلى عن رفضه الواضح للمادة وللفلسفة المادية، ولطبيعة العصر الحديث المادية أيضا - كما يراها المؤلف - فى تصويره لشخصية المحامى راشد، الذى أفقده عينا من عيونه تعبيرا عن كونه يرى الحياة بعين واحدة ومن زاوية واحدة.

وإذا صح تصورنا لرؤية نجيب محفوظ فى رواية القاهرة الجديدة ورواية خان الخليلى كان معني ذلك أن المؤلف لا يقدم فى رواياته رؤية لطبقة واحدة من طبقات المجتمع، ولكنه يقدم رؤية شاملة للمجتمع بطبقاته الثلاث. وهو فى هذه الرؤية يفرض الثبات وعدم التغير على الطبقة الأرستقراطية وعلى الطبقة الكادحة، ويحتفظ بالحركة للطبقة البورجوازية وحدها، وهى تتحرك دائما فى طريق مسدود ينتهى إلى الكارثة.

والمؤلف فى حكمه على الطبقة والبشر الذين ينتمون إليها يخضع البشر لتقسيم ثنائى حاد فيصبح البشر شرا خالصا إذا سيطرت عليهم غرائزهم المادية الحيوانية وفقدوا الإيمان. وكلما اشتدت وطأة غرائزهم المادية واشتد طموحهم إليها تعاظم شرهم، بل بلغوا فى شرهم إلى أقصى غاية. أما إذا تيقظت روحهم وسمت، وآمنوا بعقيدة من العقائد وأخلصوا لها، وضحوا من أجلها، واستطاعوا ضبط شهواتهم الحيوانية المادية وقهروها، وأصبحوا مستعدين للتضحية بها، فقد أصبحوا خيرا خالصا. وهناك فريق ثالث من البشر يقع فى منزلة بين المنزلتين، يخلطون عملا صالحا وآخر سيئا، وهؤلاء ليسوا شرا خالصا ولا خيرا خالصا، ولكنهم خليط من الشر والخير.

ويحملنا هذا التصور لرؤية نجيب محفوظ على رفض ما زعم من كونه لا يكتب إلا عن البورجوازية الصغيرة، لأن المؤلف يكتب فى الواقع عن الخريطة الاجتماعية الشاملة للقاهرة الجديدة بطبقاتها الثلاث. ولعل مبرر هذا الزعم يكمن فى تثبيت نجيب للطبقتين الأرستقراطية والكادحة، وقصره للحركة على البورجوازية الصغيرة، وتركيزه واهتمامه بشخصيات رواياته الذين ينتمون إليها. كما يفسر هذا التصور أيضا ما ندركه من تشابه وتكرار بين شخصيات روايات نجيب محفوظ المختلفة. ومنبع هذا التشابه كامن فى أن انتماء شخصية من شخصيات نجيب محفوظ إلى طبقة من الطبقات يحملها بصورة آليه وميكانيكية بالكثير من صفات هذه الطبقة، كما أن انتماءها إلى طائفة البشر الماديين أو الروحيين يحملها بنفس الآلية والميكانيكية بمجموعة من الصفات الثابتة. وحتى كل عاطفة على حدة يخضعها المؤلف لنفس القسمة الحادة، فعلاقة الحب تنقسم إلى حب غريزى مادى، وحب طاهر عفيف وكل نوع من أنوع الحب له صفاته الموحدة والثابتة والمتكررة. وجميع هذه العوامل تفتح الباب واسعا أمام صور لا حصر لها من التشابه والتكرار فى عالم روايات أديبنا الكبير.

ويحملنا هذا التصور لرؤية نجيب محفوظ أيضا على الوقوف موقف الحذر من أحكام بعض الباحثين على روايات نجيب محفوظ ، وهى أحكام تنظر إلى ظاهرة واحدة أو عامل واحد ينتزعه الباحث من الرواية ليعمم من خلاله الحكم على الرواية بأسرها، فتصبح روايتا خان الخليلى وزقاق المدق تمثلان مأساة شعبنا فى الحرب العالمية الثانية[٤] مرة، ومرة ثانية تمتل رواية خان الخليلى أزمة المضطهد، والحرب والموت عنصران أساسيان فيها[٥]... الخ.

٢

المكان فى رواية خان الخليلى لم يعد عنصرا مطلقا ولا حياديا، ولكنه أصبح عنصرا فاعلا وموظفا إلى حد كبير. والفارق بين حى السكاكينى وحى خان الخليلى لا يعنى مجرد الإنتقال من مكان إلى مكان، ولكنه أصبح دلالة على الإنتقال من نظام معين من

(٤) مع نجيب محفوظ، أحمد محمد عطية، ص ١٥٣ – ١٥٥

(٥) اللامنتمى، غالى شكرى، ص ١٢٦.

القيم والسلوك إلى نظام آخر من القيم والسلوك، يختلف ويغاير النظام الأول. ويشمل هذا التغير نظرة البشر إلى طبيعة الفعل الإنسانى ومصدره ومحركه وجدواه أو لا جدواه أيضا وإذا كان المكان قد أصبح عنصرا فاعلا إلى هذا الحد فإن الزمان أصبح هو العنصر الثابت الذى لا يتغير، فحى خان الخليلى ثابت بصفاته منذ أقدم العصور، وإذا سرت فى الحى فستجد جوه وعبقه وصورته هى نفس صورة وجو وعبق الحى فى العصور الوسطى، «والجو متلفع بغلالة سمراء كأن الحى فى مكان لا تشرق عليه الشمس، وذلك أن سماءه فى نواح كثيرة منها محجوبة بشرفات توصل ما بين العمارات وقد جلس الصناع أمام الحوانيت يكبون على فنونهم فى صبر وأناة، ويبدعون آيات بينات من أفانين الصناعة، فالحى العتيق ما يزال يحتفظ لليد البشرية بقديم سمعتها فى المهارة والإبداع، وقد صمد للحضارة الحديثة يلقى سرعتها الجنونية بحكمته الهادئة وآليتها المعقدة بفنه البسيط، وواقعيتها الصارمة بخياله الحالم، ونورها الوهاج بسمرته الناعسة»[٦] والكاتب لا يبدو كشاهد محايد يصف مجتمعا ثابتا لا يتغير فقط، ولكنه ينطلق فى وصفه للحى من نفس موقع الرومانسيين الحالمين الذين يحرصون على نقاء البيئة من شواهد الحضارة الحديثة وآليتها، بل يباركون ثبات هذا المجتمع وجموده. ومثل هذه المجتمع الثابت الذى يعيش فيه بشر شخصياتهم جاهزة وثابتة لا يمكن أن تنمو فيه حركة درامية تدفع الفعل الإنسانى وتغيره، وليس فيه ما يبدو غريبا أو غير مألوف بالنسبة لسكانه ولكى يعرض علينا المؤلف صورة الحى كان فى حاجة إلى متفرج غريب قادم من عالم آخر، يمكنه أن يتنبه للفروق المختلفة التى تميز هذا العالم عن العالم الذى وفد منه، وأصبحنا لذلك أمام حكاية أخرى هى حكاية أسرة عاكف وقصتها مع الحياة ولما كان أحد أفراد أسرة عاكف، رشدى لايستطيع الحياة فى خان الخليلى، فإنه وإن ارتبطت حياته به كان يعيش جسديا ونفسيا فى عالم ثالث وله حكاية ثالثة غير حكاية خان الخليلى وحكاية أسرته. وتنقسم الرواية نتيجة لذلك إلى ثلاث حكايات شبه منفصله، تربطها رابطة خارجية هى وجود أحمد عاكف قاسما مشتركا فيها جميعا، والمؤلف حريص على النص على الساعة واليوم والشهر والسنة التى تبدأ بها الأحداث حركتها فى القصة من أول سطر من الرواية التى تبدأ على هذه الصورة :

---

(٦) خان الخليلى ص ٨

«وانتصفت الساعة الثانية من مساء يوم من سبتمبر سنة ١٩٤١». وتتحرك الأحداث فى الزمن الروائى الذى حدده المؤلف حتى يصل أحمد عاكف من وزارة الأشغال إلى مسكنه الجديد فى خان الخليلى، وحين ينتهى من غدائه يضطجع على سريره، وينظر إلى كتبه، وينتهز المؤلف الفرصة ليخبرنا بأنه كان قارئا نهما لا تروى له غلة، ولكنه يقرأ قراءة عامة لا تعرف التخصص ولا العمق، نزاعة إلى المعارف القديمة، سريعة مضطربة، لعل السبب فى عدم تركيزها ما كان من أضطراره إلى الإنقطاع عن الدراسة بعد البكالوريا مما لم يهيىء له فرصة منظمة للتخصص[٧].

ويبدأ المؤلف من هذه النقطة فى تقديم تقرير كامل ومفصل عن حياة أحمد عاكف وأسرته قبل انتقالهم إلى خان الخليلى، والتقرير يبدأ بقوله: «وكان لذلك الإنقطاع آثار بالغة فى حياته الاجتماعية والنفسية، لم ينج من شرها مدى الحياة أما سببه فهو أن أباه أحيل على المعاش فى ذلك الوقت – وكان يشارف الأربعين – لإضاعته عهدة مصلحية باهماله، وتطاوله على المحققين الإداريين. فأجبر أحمد عاكف على قطع حياته الدراسية والإلتحاق بوظيفة صغيرة لينفق على أسرته المحطمة ويربى أخويه الصغيرين اللذين مات أحدهما[٨]، وصار الثانى موظفا ببنك مصر. وكان أحمد طالبا مجدا طموحا واسع الآمال»[٩].

من هذه النقطة يختفى الحاضر الذى بدأت أحداث الرواية الحركة فيه، ويختفى خان الخليلى اختفاء كاملا، كما يختفى الفعل البشرى من الحضور. ويقدم المؤلف تقريره عن أسرة أحمد عاكف بادئا بوصف حياته الثقافية وطموحه لتحقيق إنجازات فى هذا المجال، مع ضرب أمثلة من مجالات حياته المختلفة[١٠]. وبرغم أن المؤلف كان يشير أحيانا إلى حركة الشخصية أو منظر يحاول ربطه بأجزاء التقرير، فإنه لم يكن ينجح فى هذا الربط، وذلك كأن يقول مثلا:

«واستخرج من المكتبة كتابا يقرأ فيه حتى يأزف ميعاد النوم... وكان والده فى تلك

---

(٧) الرواية ص ١٤.

(٨) يعود المؤلف إلى الحديث عن الموت المجانى الذى لا دلالة له.

(٩) خان الخليلى ص ١٤.

(١٠) سبق أن أشرنا إلى التشابه بين موقف أحمد عاكف وموقف الحموى بطل إحدى قصص المؤلف القصيرة.

الأثناء يتربع على سجادة الصلاة والمصحف بين يديه يتلو ما تيسر منه فى صوت مسموع، غير منتبه إلى أخطاء القراءة العديدة التى يتتابع عثوره بها. كان عاكف أفندى أحمد فى الستين من عمره، وقد أرسل لحية بيضاء..»[١١].

ويدخلنا المؤلف على هذه الصورة فى تقرير جديد عن عاكف أفندى الأب فى حاضره وماضيه وطبيعة صفاته. وينتهى تقرير الأب، فيقدم المؤلف تقريرا ثالثا عن الأم. وحين يبدأ المؤلف تقريره عن حياة أحمد مع الجنس الآخر يبدأ بداية غريبة حقا، تقابله جارته الشابة على سلم العمارة فيرتبك كما يرتبك غرير خجول، ويرجع المؤلف طبيعته الشاذة مع المرأة إلى أسلوب تربيته المتمثل فى تدليل أمه وصرامة أبيه[١٢]، وبعد ذلك يعلق المؤلف تعليقه الغريب الذى يبدأ به تقريره عن علاقة أحمد عاكف بالمرأة فيقول: «سطر أولى كلماته (الحب)، وهو فى السنة الأولى من المدرسة الثانوية، وما يعنينا من سرده إلا دلالته على طبعه. كان غلاما ناضرا متألقا... الخ»[١٣].

فالمؤلف يعلن صراحة أنه سيتحدث عن تاريخ علاقته بالمرأة، باعتبار هذا التاريخ وثيقة هامة لا يمكن إغفالها ونحن نحاول الكشف عن طابع شخصية من الشخصيات أو طبيعتها. ويختتم المؤلف التقرير بالحديث عن كون واقع علاقته الآن مع المرأة ليس إلا امتدادا لتاريخه القديم فيقول: «إن انفعاله لامرأة عابرة - كما حدث اليوم - حقيق بإهاجة أعماقه، وسرعان ما يذكر تاريخه القديم الحديث مع المرأة فيثور، ويساوره ذلك الشعور العميق الطافح بالحب والخوف والمقت»[١٤].

هذا التقرير المفصل عن الأسرة، يحكى بصورة معممة عن تاريخ أسرة أحمد عاكف النفسى، ويتضمن صفات عامة اكتسبتها فى ماضيها. وإذا كان المؤلف يحكى الفعل دائما لا فى لحظة حضوره، ولكن بصيغة «كان»، أصبحنا وكأننا فى ماضى الماضى.

وبرغم محاولات المؤلف ربط أجزاء تقريره بالحاضر الذى يحكى عنه روائيا فهذا

(١١) الرواية ص ٢٣ - ٢٤.

(١٢) المرجع ص ٣٤.

(١٣) نفس المرجع ونفس الصفحة.

(١٤) خان الخليلى، ص ٣٩.

مظهر خارجى لا يخدعنا. فأجزاء التقرير منظمة ومنطقية. ولا يمكن الربط بين هذا الأسلوب وبين أسلوب الاسترجاع Flash Back، لأن الارتداد إلى الماضى لايمكن أن يكون منطقيا ومنظما إلى هذا الحد. كما أنه يصور الفعل فى الماضى لا وصفا له أو حكما عليه. وعلى هذه الصورة يختفى الفعل من الرواية فى جزئها الأول بصورة شبه كاملة، كما يختفى خان الخليلى أيضا، ولا ينقضى من الزمن الروائى إلا أقل من يوم وليلة.

وتبدأ الحركة والفعل فى الرواية بداية صحيحة ابتداء من ترحيب «نونو الخطاط» بالجار الجديد بعد عودته من عمله ظهر اليوم التالى، وتنازله بشرب الشاى معه والتحدث إليه، ثم بقبوله الحضور إلى مقهى الزهرة فى اليوم التالى، وبتعرف والدته التى «تألف وتؤلف» دائما على نساء الحى. ويعيش أحمد عاكف حياة رتيبة تنقضى بين المقهى والبيت والعمل، وتطلعه إلى نافذة جارته الشابة نوال، حيث تقتصر علاقته بها على نظرة خاطفة يوجهها إليها، ثم يستردها بسرعة مرتبكا ليستغرق بعد ذلك فى حلمه بها. وباتصال الأسرة بالحى الجديد عن طريق المقهى والأم وجيرانها يعرض علينا المؤلف صورا من حياة الحى ونماذج من البشر الذين يعيشون فيه والقيم التى تحرك فعلهم وتحكمهم.

وتلتقى حكاية الأسرة بالحى الذى تعيش فيه، فتمتزج الحكايتان. ولكن لو استمر الفعل فى الرواية على هذه الصورة لوصلت الحركة فيها إلى طريق مسدود يذهب فيه أحمد عاكف إلى المقهى ثم يعود إلى البيت وشخصيته تحمل ملامح ثابتة لا تتغير. ولظلت شخصيات المقهى ونماذجه تتكرر إلى ما شاء الله وشاء المؤلف، نفس الفعل ونفس الحديث. ولظل أحمد عاكف وأمه يعيشان نفس الحياة الرتيبة المتكررة التى لا جديد فيها. وللخروج من هذا المأزق كان لا بد من تقديم حكاية ثالثة هى حكاية رشدى.

ولم تستغرق الحكاية الأولى والثانية من الزمن الروائى أكثر من شهر وعدة أيام. وبحضور رشدى منقولا من فرع البنك فى أسيوط إلى الفرع فى القاهرة تبدأ حكاية جديدة، ويشتد إيقاع الفعل والزمن فى الرواية بما يتلاءم مع الحياة القصيرة الباقية له كما أراد المؤلف، خاصة وهو شخصية متوقدة الرغبات مفتوحة الشهية تريد أن تغرق فى ملذات الحياة وكانت حكاية رشدى فى بدايتها حكاية منفصلة لا تحتك بخان الخليلى

إلا احتكاكا عارضا، فهو لا يستخدم البيت إلا مكانا للنوم، ولا يعود إليه إلا فى ساعة متأخرة من الليل، وحياته موزعة بين عمله وبين رفاقه القدامى فى السكر والقمار. وزاد احتكاكه بخان الخليلى نسبيا بعد أن أفلح فى انتزاع نوال من أحمد راشد ومن أحلام أخيه دون أن يدرى، ودفع أخاه إلى حضور أول وآخر جلسة حشيش حضرها فى حياته، وحل مدرسا للفتاة محل أحمد راشد، وبعد أن فرض عليها نفسه فى الطريق، ثم على سطح العمارة (صورة ستتكرر فى بداية ونهاية). وبإصابته بالسل ومرضه تشحب مظاهر الإرتباط تدريجيا بين قصته وحكاية خان الخليلى حتى تختفى تماما فى الجزء الأخير من الرواية بالموت الفاجع للبطل. وهو موت ميلودرامى يختاره المؤلف لكل أبطاله الذين يتعلقون بحب الحياة وملذاتها، وقد يكون أحيانا بلا دلالة. وطبيعى أن تقرر الأسرة التى زاد إحساسها بالقهر الانتقال إلى حى جديد ناشئ من أحياء القاهرة، هو حى الزيتون (سيصبح فى بداية ونهاية حى مصر الجديدة) لعلها تبدأ فى هذا الحى صفحة جديدة من تاريخها.

وتبدو رواية خان الخليلى لذلك أشبه بثلاث حكاية متوازية وغير متداخلة والإتصال بينها اتصال خارجى تقوم به إحدى شخصيات الرواية. أما الصلة الداخلية القائمة على تشابك الخيوط وتمازجها وتداخلها فى حركة نامية ومتطورة فلا تبدو واضحة. والصلة بين خطوط الرواية تقوم على التوازى أكثر مما تقوم على الإتصال. ولا تبدو النهاية ضرورية لبلوغ الفعل إلى ذروته، فحكاية خان الخليلى مستمرة لا بداية لها ولا نهاية. هو موجود فى القديم وسيظل موجودا بصورته نفسها. وأحمد عاكف اعتاد القهر والصدمات وتغلب عليها، وتغلب على الموت الميلودرامى لأخيه كما تغلبت أسرته، وذهبت الأسرة إلى الزيتون آملة فى حياة جديدة. والحكاية الوحيدة التى انتهت حقا نهاية مفروضة وقاسية هى حكاية رشدى.

ويزيد من رتابة الحركة فى الرواية لجوء المؤلف إلى عرض الفعل لا فى صورة الحضور، ولكن فى صيغة تقرير عنه، أو وضعه فى صيغة الماضى، وهو أسلوب الحكاية الشعبية كما سبق أن قدمنا. ومن الغريب أن نجيب محفوظ كتب الكثير من سيناريوهات الأفلام، وكان يفترض فيه - نتيجة لهذه الخبرة - أن يعرف أن حكاية الحادثة أمر آخر تماما غير عرضها، وأن لغة السينما هى لغة الحاضر دائما وأن من

المستحيل فى لغة السينما أن تكتب تقريرا عن حياة البطل، أو تصف فعله فلغة السينما تعيد الماضى إلى الحاضر فى صورة الاسترجاع[١٥].

وقد كان اتجاه نجيب فى عرض الفعل البشرى وكأنه نقيض لذلك كله. والمؤلف لا يكتفى بتقديم تقارير عن الفعل، ولكنه كثيرًا ما يقطع السرد ليعلق على الحدث تعليقا يمتد أحيانا إلى حدود المقالة فى بعض المواقف، وإلى حدود الخطبة فى بعضها الآخر. بل إن هذه المقالات والخطب تتجاوز التعليق على الفعل المراد التعليق عليه لتكتسب لنفسها شبه استقلال كامل متجاوزة حدود الموقف الروائى كله.

والمؤلف يعلق على لعب رشدى وأصحابه للقمار وسيطرته عليهم بصورة شبه مقبولة فى البداية، ولكنه ينتهز الفرصة فيقدم لنا مقالا مستقلا عن القمار وطبيعته فيقول: «وسرعان ما صعدت الأرقام حتى أتت على ما فى جيوبهم جميعا (؟)[١٦] واستبدت بهم شهوة اللعب استبدادا أنساهم الوقت والواجب والمستقبل، فالقمار تسلية مخيفة ولذة أليمة، وشهوة مجنونة، هو معابثة الغيب ومراودة الحظ، وطرق باب المجهول، ودغدغة غرائز الخوف والهجوم والتطلع والمجازفة والطمع، ثم إنه بعد ذلك صدى لذلك الشعور - شعور كفاحنا اليومى - المستمد مما نبذله من قوة وتقدير فى معالجة الحياة، وما نخاطب به الأقدار المسيطرة علينا وما نرجوه من الحظ والظروف الملابسة لنا، وما يتعاقبنا من الظفر والخسران... إلخ»[١٧] ولو استغل كاتب الرواية كل عاطفة أو فعل بشرى يشعر أنه هام للتعليق عليه بهذه الصورة، ثم الخروج عن إطار الحدث الروائى بتقديم مقال مستقل فى الموضوع، لما أمكن لرواية من الروايات أن تتم. وفى تعليق المؤلف على انتظار أحمد عاكف للترام لينقله إلى منزله الجديد بخان الخليلى يتجاوز ما يمكن أن تحسه الشخصية لتقديم ما يشبه الخطبة: «وبين الحزن والتعزى، والأسى والتأسى، مضى يزرع الطوار فى انتظار ترام يوصله إلى ميدان الملكة فريدة، وقد ابتل جبينه عرقا، وكانت الحال لا تخلو من لذة طريفة. ذلك أنه مقبل على استجلاء جديد، واستقبال تغيير، مرقد جديد، وجيران جدد، فلعل الطالع أن

---

(١٥) بدأ نجيب محفوظ - كما أشرنا فى التمهيد - كتابة سيناريو الأفلام سنة ١٩٤٥، وظهرت رواية خان الخليلى عام ١٩٤٦، ولعل الفرصة لم تكن قد أتيحت بعد للمؤلف للإستفادة من التجربة الجديدة واستيعاب لغة السينما.

(١٦) يستحيل ذلك طالما أنهم يلاعبون بعضهم البعض.

(١٧) الرواية ص ١٢٠.

يتبدل ولعل الحظ أن يتجدد، ولعل مشاعر خامدة أن تنفض عن صفحتها غبار الجمود، وتبعث فيها الحياة واليقظة من جديد. هذه لذة الإستطلاع ولذة المقامرة ولذة الجرى وراء الأمل، بل هذه لذة استعلاء خفية تـاشئة من انتقـاله إلى حى دون حيـه القديم منـزلة وعلما»[١٨].

ولاتزال الإنتقالات بين الفصول تمثل غالبا مجرد مرور زمن أكثر مما تكشف عن تغير موقف عاطفى أو نفسى. فالفصل الثانى يبدأ بقوله: «وأكل ألذ طعمية ذاقها فى حيـاته، وأطراها بغير تحفظ فسر أبوه».

ويبدأ الفصل الرابع على هذه الصورة «وعند الساعة السابعة من صباح اليوم الثانى كان جالسا» ويبدأ الفصل الخامس على هذه الصورة: «وعاد ظهرا إلى الحى الجديد» والسادس: وعند مساء اليوم التالى غادر العمارة ووجهته قهوة الزهرة»... إلخ.

ويتغير نسبيا موقف الروائى الذى يعتنى دائما بالتفاصيل، فهو لا يذكرها بدقة وبغير داع، ولا يوظفها بصورة مبالغ فيها كما صنع فى القاهرة الجديدة، وإن كانت الرواية لا تخلو من مظاهر للظاهرتين، فأحمد عاكف يستقبل رشدى العائد من أسيوط، وتسيطر عليهما معا حالة عاطفية غامرة، ولكن المؤلف – وهو يصف هذا الاستقبال العاطفى الغامر – لا ينسى أدق التفاصيل «وهنا بلغنا فناء المحطة فأمسكا ريثما استقلا عربة، ونقد الشاب الحمـال أجرته»[١٩] كما يوظف المؤلف بعض التفاصيل أحيانا بحيث يعطيها قـدرة تنبئية قـدرية غامضة، فقد دخل الكهل سكنه الجديد وهو يدعو ربه بقوله: «اللهم أجعله سكنا مباركا، إلا أنه فى نفس اللحظة، وقبل أن يغادر الحجرة. جاءه صوت أجش من الطريق يصيح غاضبا «الله يخرب بيتك ويحرق قلبك يا بن.. فرد صوت آخر بأقبح مما قذف به، مما دل على أن اثنين يتقاذفان بالسباب كعادة أهل البلد، فامتعض الكهل ولعنهما ساخطا وغمغم قائلا «أعوذ بالله من الشؤم والتشاؤم!». ثم غادر الحجرة»[٢٠].

والمؤلف لا يترك لنا خيارا فى إدراك ما تحمله هذه الحادثة من نذير بالكارثة التى ستصيب الأسرة من سكنها فى الحى الجديد. وحين عادت الأسرة من زيارة رشدى فى المستشفى أول

---

(١٨) خان الخليلى ص ٦.

(١٩) خان الخليلى ص ١١١.

(٢٠) الرواية ص ١٢.

مرة، تعطل جرس الباب فظل يرن رنينا متصلا لا ينقطع وظل الرنين متصلا حتى فصل أحمد بطارية الجرس، فتوقف الرنين المنذر بالكارثة أيضا:

«وتبادلوا جميعا نظرات حائرة ثم هتف الأب قائلا:

- أعوذ بالله من الشيطان الرجيم.

وقالت الأم وهى تتنهد من أعماق قلبها:

-أليس الأوفق أن نأتى برشدى مادامت هذه رغبته»[٢١].

وبعد دفن رشدى فتح أحمد عاكف النافذة ونظر منها بحثا عن مصدر لرائحة الموت ا' ظل يشمها، ليجد جثة كلب ميت وقد انتفخ بطنه وأصبح فريسة للذباب[٢٢]، إشارة المصير الذى ينتظر جسد رشدى وكان قد شم نفس الرائحة النتنة قبل أن يموت رشدى كإنذار بموته[٢٣]. وفى أول لقاء لرشدى بحبيبته تعترض مسيرتهم القبور، ويشير رشدى إلى قبر ويقول: مقبرتنا، ويشير إلى وفاة أخيه الصغير، ويعلق المؤلف قائلا: «وطرحا القبور وحديثها وراء ظهريهما، واستعادا الصفاء والسرور، دون التفات إلى وجه التناقض الساخر ما بين حديث الحب وحديث القبر ولا كدرا صفوهما بأن يتساءلا مثلا عما يتبقى لهما من عمر يقضيانه فى هذه الدنيا أو عما ينتظر حياتهما من أحداث قبل أن يرقدا فى تلك المقبرة أو فى أخت لها»[٢٤].

٣

يتعامل نجيب محفوظ مع شخصيات «خان الخليلى» على ثلاثة مستويات: أولها: مستوى الشخصيات التى تمثل حى خان الخليلى، ومستوى شخصيات أسرة أحمد عاكف، ثم مستوى شخصية أحمد عاكف نفسه الذى ركز عليه باعتباره يمثل حلقة الوصل بين حكايات الرواية الثلاث. كما يصور الشخصيات فى كل مستوى من المستويات بأسلوب فنى خاص.

---

(٢١) المرجع ص ٢٢٤-٢٢٥.

(٢٢) نفس المرجع ص ٢٥٧.

(٢٣) خان الخليلى ص ٢٥٣-٢٥٤.

(٢٤) الرواية ص ١٦٢-١٦٣.

أما الشخصيات التى تمثل حى خان الخليلى فهى شخصيات مسطحة يصورها المؤلف بلا تاريخ، شخصيات غير متطورة بلا أعماق، شخصيات ثابتة لا تنمو ونمطية. وكيف تنمو الشخصيات وتتطور وهى تعيش فى خان الخليلى الذى يحتفظ بطابعه الذى لا يتغير من قديم الزمان؟ وبرغم أنها تختلف عن شخصيات الطبقة الأرستقراطية فى القاهرة الجديدة فى كونها تتمتع بقدر ما من الحضور فى الرواية، فإن حضورها مرهون بحضور أحمد عاكف ومرتبط به، كما أنه لا يبدو هاما وضروريا. وطالما أن الشخصية مسطحة ونمطية، فإن كل عمل تقوم به يصبح تأكيدا مكررا للصفة أو للصفات الثابتة التى حبسها المؤلف داخل إطارها. برغم ذلك كله فقد كان من حسن حظها أن المؤلف لم يعطها قدرا كبيرا من اهتمامه، فلم يكتب عنها تقارير، ولم يعلق كثيرا على ما تقوم به من فعل، فأعطاها نتيجة لذلك قدرا كبيرا من الحرية، جعلها قادرة على الكشف عن طبيعتها من خلال الحركة والحوار، مما أعطى هذه الشخصيات قدرا كبيرا من الحيوية لم تتمتع به الشخصيات التى تعمد المؤلف الاهتمام بها.

وتكاد شخصية المعلم نونو تلخص أهم الصفات الممثلة لجنس الرجل فى حى خان الخليلى فى أنقى صورها. فهو على عكس اسمه رجل متين البنيان مكتمل الرجولة إلى حد كبير رغم تقدمه فى السن «وكان الرجل يرتدى جلبابا ومعطفا أبيض وطاقية فى الخمسين أو نحو ذلك، ربع القامة، متين البنيان، كبير الوجه والرأس، واضح القسمات يمتاز وجهه بصدغين، وفم واسع وشفتين ممتلئتين، ولون قمحى مشرب بحمرة»[٢٥] وكانت صيحته التى تعبر عن طرحه للقلق فى كل ما يتصل بالدنيا «ملعون أبو الدنيا»، هى أول ما طرق أذن أحمد عاكف فى الحى الجديد وهو يقدم نفسه على طريقة أهل البلد «محسوبك نونو الخطاط» واضح وصريح ومفتوح القلب، لا يحيط العلاقات الجنسية بأى شعور من مشاعر الذنب أو الخجل، ويتحدث عنها ببساطة كما يتحدث فى أى موضوع، بل إنها موضوع حديثه المفضل، ومن أول لقاء بينه وبين أحمد عاكف تتضح جوانب شخصيته كاملة، فهو يتحدث بصراحة عن هجر الأسر مساكنها بسبب

---

(٢٥) خان الخليلى ص ٤١.

خوفها من الغارات، يدخن وهو مقبل على النرجيلة بلذة وشهوة، ثم يعلن رأيه فى الموضوع كله من أنه شخص متوكل على الله «حسن أن يلتمس الإنسان سبيل الطمأنينة وإن كان العمر واحدا والرب واحدا، والمكتوب حتما تشوفه العين إنى يا عاكف أفندى من المتوكلين على الله. وما عرفت حتى الآن طريق المخبأ. أى مخبأ يا سعادة البك؟ هل يستطيع نونو أن يراوغ القدر، أو يؤجل قضاء الله، ألم تسمع صالح عبد الحى وهو يغنى «نصيبك فى الحياة لازم يصيبك؟»[٢٦].

تسليم كامل للقدر معبر عنه فى مستوى ثقافة المعلم نونو، معبر عنه بمزيج من ثقافة دينية شعبية، لا تجد حرجا فى الاستشهاد بأغنية على صحة أى قضية مهما بلغت خطورتها. ويعلن نونو أن كل من لجأ إلى حى الحسين هربا من الغارات محق بالتأكيد لأنه حى مبارك مكرم من أجل صاحبه، ومن يسكن فيه لا يسلو، ويعيش مسرورا سرورا لا مزيد عليه رغم أنف هتلر وموسيلينى، ولا يمنعه الحديث عن حى الحسين من إعلان أن فى الحى «متسعا» لمرضية الله ومعصيته على السواء. وحين يستعيذ أحمد عاكف بالله من معصية الله يبدو المعلم نونو مستنكرا معلنا رأيه فى طاعة الله ومعصيته: «فحملق المعلم فى وجهه، ثم قال مستدركا بصراحته الغريبة كأنه يعرفه منذ سنين طويلة لا منذ دقائق: المرضية والمعصية كالنهار والليل لا ينفصلان وفوقهما مغفرة الله ورحمته.. أحنبلى أنت؟!

– كلا... كلا...

- تعجبنى..

إنه من الحكمة ألا نركب الهم أنفسنا، دع الهموم واضحك وأعبد الله. الدنيا دنيا الله، والفعل فعله، والأمر أمره. والنهاية له. فعلام التفكير والحزن؟

– ملعون أبو الدنيا»[٢٧].

وقبل أن يصل المعلم إلى موضوعه الثانى المفضل وهو الجنس يكشف عن الأثر السطحى للحضارة الغربية على حى خان الخليلى والمتمثل فى حديثة عن تفضيله للنرجيلة على السيجارة لأن فى شكلها مع مزاياها الأخرى سكس أبيل، وعن أن

(٢٦) الروايه ص ٤٢.

(٢٧) المرجع ص ٤٤.

بعض فتيات الحى أصبحن مواد أولية يصدرها الحى خادمات إلى الأحياء الأخرى فتحولها الأحياء الأخرى إلى غانيات «تصور يا إنسان أنى سمعت بالأمس بنت بائعة فجل، تدعو أختها فتقول «تعالى يا دارلنج»»[٢٨].

ويعلن المعلم أن سياسته مع الدنيا والمرأة واحدة، فكلاهما تدبر عمن يجثو بين يديها، وتقبل على من يضربها ويلعنها ونكتشف أن المعلم متزوج من أربع نساء، وأنهن يعشن جميعا فى شقة واحدة مكونة من أربع حجرات. وأن فحولته الجنسية لا تكتفى بذلك بل تفيض على عشيقاته أيضا، وأنه يكفى مدينة كاملة من النساء.

وينتهز المؤلف الفرصة ليؤكد موقف الحى من المرأة على لسان نونو: «هل تصدق ما يقال عن النساء وغيرتهن ومكرهن؟! كل أولئك سجايا خلقها ضعف الرجل. المرأة فى الأصل عجينة طرية، وعليك أن تشكلها كما تشاء، وأعلم أنها حيوان ناقص العقل والدين، فكملها بأمرين، السياسة والعصا! فما من واحدة من نسائى إلا مطمئنة بأنها الأثيرة المفضلة، وما من واحدة استوجبت أكثر من علقة واحدة ولن تجد مثل بيتى سعادة وهدوءا، ولا مثل زوجاتى حشمة وتنافسا فى إرضائى. ولذلك لم يجرؤن على مغاضبتى حين علمن بأن لى خليلة»[٢٩].

إذا كان المعلم نونو يصور المثل الأعلى المصفى لرجال خان الخليلى، فإن بقية الشخصيات من الرجال فى الحى تقاس أصالتها حسب قربها وبعدها عنه. وكلها شخصيات باهتة لا يمنحها المؤلف عناية كبيرة، أما المعلم عباس شفة فقواد الجماعة وزوج عليات غانية الحى الكبيرة ومصدر المتعة فيه. والمعلم زفته صاحب القهوة مسطول دائم. وسيد أفندى عارف مشغول دائما بعجزه الجنسى. وسليمان بك عتة مفتش التعليم الأولى يمثل صورة الرجل القرد، ولكنه يتزوج أجمل الجميلات لماله. وكمال أفندى خليل موظف بالمساحة لا وجود له إلا أنه والد نوال التى أحبها أحمد عاكف وأحمد رشدى المحامى، وانتزعها منها رشدى فيما بعد. وقد اهتم المؤلف بعض الاهتمام بأحمد راشد لأنه يمثل أداة القهر لأحمد عاكف فى خان الخليلى، خاصة فى مجال الثقافة التى ظن أحمد عاكف أنها ستضمن له تفوقا كاملا فى خان الخليلى. ولكن المؤلف

---

(٢٨) المرجع نفسه ص ٤٤.

(٢٩) خان الخليلى ص ٤٦.

يخلق له فى «كل خرابة عفريتا». فأحمد راشد محام وقد عجز أحمد عاكف عن الحصول على ليسانس الحقوق، والثنائية بينهما واضحة حتى من الإسم وقد كشف المؤلف من خلاله عن كراهيته للفلسفة المادية الماركسية، فجعله أعور يلبس دائما نظارة سوداء ليغطى عينه الزجاجية، ثقيل الدم، يكره كل قديم ومشايع للحديث دائما، فشل فى اجتذاب نوال برغم أنه يعطيها دروسا خصوصية وجوده نادر فى حياة خان الخليلى والمقهى، لا يتحدث إلا إذا انفرد بأحمد عاكف ليفاجئه بأسئلة وأسماء لم يسمع بها أحمد عاكف الذى يتطرف دائما فى «العكوف» والتعصب للقديم، لأنه المجال الوحيد الذى يعرفه

والشخصيات النسائية فى خان الخليلى ربات بيوت تقليديات تدور حياتهن وأخبارهن وإشاعاتهن حول موضوع واحد، هو علاقة المرأة بالرجل. ونوال الفتاة التى تدرس فى المدرسة الثانوية لا تأخذ الدراسة بجدية لأنها تحلم حلما واحدا يدور حول الزواج والبيت. أما الشخصية الوحيدة التى تعد فى النساء معادلة لشخصية نونو فى الرجال فهى عليات الفائزة، وهى تعد مثالا نموذجيا للجمال القديم. وحتى أحمد عاكف المتزمت بهت وخرج عن جديته فى جلسة الحشيش الوحيدة التى حضرها فى بيتها، فقد «حدث عند ذلك شيء عجيب حدث أن نهضت عليات الفائزة قائمة استطال ذلك الجسم الهائل فى الفضاء، وامتد طولا وعرضا فملأ العين، وكانت مرتدية روبا شد إلى جسمها ليبرز محاسن مقاطعه، ثم تحرك موكبها العظيم فسارت قابضة براحتها على طرف شالها فلاح ساعدها مختفيا وراء الأساور الذهبية، ولما مرت أمامه ارتاع الكهل على ذهوله، رأى الروب يتسع بعد خاصرتها ليكتنف عجيزة لم ير مثلها فى حياته، ريانة ناهضة مترجرجة تبرز فوق الفخذين كالمشربية فما صدق عينيه! ولاحظ المعلم نونو دهشته فقال له هامسا:

– انتبه فالست تطلعك على السر الذى أشقى أزواج الحى ما هذه بعجيزة ولكنها كنز!

فقال أحمد بصوت لا يكاد يسمع:

– هذا شيء فوق ما يتصوره العقل.

– وأكثر من هذا أنها تحوى فضيلتين لاتجتمعان فهى من ناحية كالكرة المنفوخة صلابة، ومن ناحية أخرى تسوخ فيها الأصابع لينا!

– هذه لغز

– نسال الله السلامة

فقال الكهل:

– آمين.[٣٠]

لاعجب بعد ذلك أن يسميها المؤلف «عليات الفائزة»، وأن تكون محط أنظار أهل الحى جميعا، والمثل الأعلى للجمال القديم الذى سيتكرر فى جليلة العالمة وزبيدة وغيرهما فى الثلاثية وغيرها، والمقابل الكفؤ لنولنو الذى يكفى مدينة من النساء كما يصف نفسه، وربما تفوقت عليه أيضا، يجد كل الرجال فيها طلبتهم كما يجدون فى بيتها متعتهم، ويتكلمون بما يكشف عن أعماق نفوسهم، متخلصين من قيود صرامة المؤلف وجديته وفكره وتقاريره التى تنوء تحت وطأتها شخصياته الجادة.[٣١] مخضعين العالم كله لعالمهم ومتعتهم بحربه وألمانه وانجليزه.

«قال المعلم زفتة القهوجى وهو لايمسك عن العمل: (إعداد الجوزة والحنسيس).

– أبشركم يا إخوان بأن هتلر – حين يفتح الله له مصر – سيلغى أمر منع الحنشيش ويمنع شرب الويسكى الإنجليزى.

فقال المعلم نونو:

هتلر رجل حكيم ولا يداخلنى شك أن الفضل الأول فى مهارة خططه راجع للحشيش.

فسأله كمال خليل أفندى.

– وكيف أوصله إليه عباس شفة؟ فقال نونو بلهجة جدية:

---

(٣٠) الروايه ص١٨٧ – ١٨٨.

(٣١) لمحيب وصف ملغز للحسيش يكسف عن خبرته العميقه بحي الحسن والأحياء الشعبيه،ولا تخلومن طرافة. ويذكرنا بما كان يقوم به فى شبابه من تبادل القافيه مع رواد الحى كما أشرنا فى التمهيد.راجع الروايه ص ١٨٦ ١٨٧

– لاحاجة به إلى عباس شفة فالمخزن رقم ١٣ ملآن بالحشيش النقى، ثم هز المعلم رأسه كالآسف وقال بحسرة ظاهرة:

– ألم تسمعوا بما يقال من أن اليابانيين ينشرون المخدرات بين الأمم التى يغزونها؟

فقال المعلم زفته بنفس اللهجة:

– ليت الإنجليز كانوا حشاشين!

– ضاعت خمسون عاما من الاحتلال هدرا!

وهنا نهض سيد عارف بغتة وقد ارتسم على وجهه الاهتمام الشديد، ولبس طربوشه كأنما يتأهب لمغادرة المكان فعجب القوم له وسألته الست عليات.

– إلى أين يا أخانا؟

فتخطى محيط دائرة الجلوس وهرول نحو الباب متعجلا وهو يقول:

– الأقراص نجحت..

وغاب عن الأنظار فى لمح البصر، فانفجر القوم ضاحكين،

وتساءل كمال خليل وهو يسعل:

هل حقا ما يقول؟!

فقال سليمان عته بسخرية

– دعاية كاذبة كدعاية أصحاب الألمان.

فقال نونو:

– سنعلم الحقيقة بعد تسعة أشهر!

فقالت عليات الفائزة : علم هذا على هين»[٣٢]

ولا يقتصر مجلس عليات الفائزة على تقديم الحشيش الذى يقدمه زوجها، والجنس

---

(٣٢) المرجع السابق ص ١٨٦ – ١٨٧.

الذى تقدمه هى، ومتعة الحديث والضحكة النابعة من القلب، ولكنه يقدم أيضا كل ما يقدمه مجلس جليلة فى الثلاثية، فهذه بدايته، أما نهايته التى لم يعرضها المؤلف - وإن كـان قد أشـار إليها - لأن أحمـد عاكف غـادر المجلس، فهى القـافيـة والغنـاء والذهول.[٣٣]

لاتتمتع الشخصيات الجادة التى حاول المؤلف أن يخلق منها شخصيات معمقـة، وأعطاها أكبر قسط من الإهتمام بمثل هذه الحيوية التى تتمتع بها الشخصيات الثانوية المسطحة وتقع الشخصيات التى اهتم بها المؤلف فى نطاق أسرة أحمد عاكف، وخاصة شخصية أحمد عاكف نفسه الذى يمثل حلقـة الوصـل بين حكـايات الـرواية الثـلاث، والذى احتفظ له المؤلف بالحضور الكامل على طول روايته.

ولعل أخطر ما يمكن ملاحظته على أسلوب المؤلف فى تصوير هذه الشخصيات أن المؤلف كان حريصا على تقديم تاريخ الشخصية فى شكل تقاريـر، وأنه كـان دائم التوجيه لأفعالها إذا قامت بالفعل فى الرواية، وأنه فى تقاريره كان يعجبه موقف من المواقف فيسترسل فى تحليله حتى أنه فى تقريره عن أحمد عاكف لخص قصة قصيرة سبق أن كتبها عن شخصية أخرى فى ظروف مغايرة كما سبق أن أشرنا. ونحن نجد أنفسنا نتيجة لذلك فى موقف لايخلو من غرابة على طول الرواية. فالمؤلف يضفى على الشخصيات أحيانا صفات لاتؤيدها أفعالهم؛ فأحمد عاكف - كما يريد لنا المؤلف أن نعرفه - يتصور نفسه عبقرية مضطهدة، وشعوره بذاته متضخم إلى أقصى حد «فلما أجبر على الإنقطاع عن الدراسةأصابت آماله طعنة قتالة دامية، تـرنح من هـولها واجتاحته ثورة عنيفة جنونية، حطمت كيانه، فامتلأت نفسه مرارة وكمدا، ووقر فى أعماقه أنه شهيد مضطهد، وعبقرية مقبورة وضحية مظلومة للحظ العاثر، وما انفك بعد ذلك يرثى عبقريته الشهيدة ويحتفل بذكراها لمناسبة وغير مناسبة، ويشكو حظه العاثر، ويعدد آثامه حتى انقلبت شكواه فصارت هوسا مرضيا»[٣٤]

أحمد عاكف ذات متضخمة مريضة - كما يقول المؤلف - شخصية عادية الذكاء ولكنها تعتقد أنها عبقرية مضطهدة. حاول إكمال دراسته فى القانون وفشل، وحاول أن

(٣٣) المرجع نفسه ص ١٩٠.

(٣٤) الرواية، ص ١٤.

يكون عالما كبيرا كنيوتن وأينشتين ففشل أيضا، وحاول الكيمياء وانتهى إلى نفس النتيجة، وحاول الأدب فأصطدم رأسه بجدار مسدود، وانتهى إلى تبرير فشله بأنه ضحية لمؤامرة طرفاها سوء الحظ وفساد النفوس، وأن مصر لاتعرف العظمة الحقيقية[٣٥]. مثل هذه الشخصية مريضة مرضا يقترب بها من الجنون، وحقدها على البشرية لاحد له لدرجة أنه تمنى فى الرواية أكثر من مرة أن يدمر العالم بأسره[٣٦]. وحين علم أن غريمه أحمد راشد يعطى دروسا لنوال ويجالسها راودته هذه الأفكار: «وأوردته أفكاره المحمومة - فى صمته - مناهل سامة استقى منها خياله المخزون، فاستسلم لأمانى شيطانية مرعبة. تمنى فى صمته غارة جنونية تقذف القاهرة بالحمم فتدك مبانيها وتهلك بنيها فلا يبقى منها إلا خرائب وآثار، وشخصان حيان لاغير، هو وهى !! هناك تصفو له بلا خوف ولا يأس ولا غيرة ولا جهد! وتمثلت لعينيه المظلمتين القاهرة المهدمة المحطمة، والشخصان الشريدان، يفزع أحدهما إلى الآخر، لائذا بجناحه، ساكنا إلى ذراعيه، والآخر سعيد - على ما يكتنفه من الخراب - بصاحبه متلذذ بانفراده به. انبعثت هذه الأمنية الغريبة من صدره وهو يفور بشعور طاغ، بالاضطهاد والقهر والعذاب»[٣٧].

هذه الشخصية المريضة التى تشعر بالقهر والعذاب، والتى يغطى هذا الشعور كل مظاهر حياتها، ابتداء من طريق المستقبل حتى علاقتها بالجنس الآخر، نجدها - ورغم ذلك كله - قادرة على الشعور بالحب العذرى وتدبيج القصائد له كأى شخصية سوية !! شخصية على هذه الصورة لا تمارس فعلا أو قولا على طول الرواية يمكن أن يكون تعبيرا عن هذه الحالة المرضية التى أرادها المؤلف لشخصيته، بل على العكس نجد أفعال الشخصية وأقوالها غاية فى الإلتزام والإنضباط، نجده مضحيا على طول تاريخه لأسرته، رقيقا مع الآخرين إلى أبعد حد.

والمؤلف الذى يصور شخصا مضطهدا إلى هذا الحد من حقه أن يجعله يتمثل أسباب أزمته كيف يشاء، فأحمد عاكف - كما يريد له المؤلف - حر مادام مريضا فليس

---

(٣٥) الرواية، ص ١٦ وما بعدها.

(٣٦) خان الخليلى، ص ١٥٦.

(٣٧) المرجع، ص ٩٥.

على المريض حرج - فى أن يرجع سبب أزمته لسوء الحظ أو لفساد أخلاق الآخرين وتآمرهم أو لأن مصر أرض تخنق العبقرية، أو لدخول الشيطان إلى أسرته حتى قال يوما متعجبا، «حقا إن أسرتنا ضحية الشيطان.. ألم يغر والدى بتحد لكلب حقير من الموظفين ففقد وظيفته؟ ! وألم يحضنى على تعلم السحر فأشفيت على الجنون؟! وها هو ذا يركب أمى ويهىء لها خرابنا»[٣٨] إذا كان أحمد عاكف حرا فى تبرير عجزه - مادام مجنونا - وفى تخير ألف سبب وسبب لأزمته، فليس من حق المؤلف أن يتدخل ليبرر كل هذا الجنون بمثل هذا السبب: «والواقع أن خلقه هذا لم يتكون اتفاقا ولاتحت تأثير الإخفاق فحسب، ولكن له أصول بعيدة ترجع إلى عهد نشأته الأولى حين كان الطفل الأول لوالديه فدرج على الرعاية والحب والتدليل، ولكنه كان - كذلك - الطفل الذى ادخره حظه لكى ينهض بأعباء أسرة محطمة وهو دون العشرين فلم تتلطف معه الدنيا فضلا عن أن تدلله ساعة واحدة»[٣٩]

وبصرف النظر عن التناقض فى أقوال المؤلف بين آخر الفقرة وأولها حين يزعم فى البداية أنه كان موضع رعاية وتدليل، وبين النهاية التى يزعم فيها أن الدنيا لم تدلله ساعة واحدة، وبرغم أن تاريخه - الذى ذكره المؤلف نفسه - يدل على أنه كان غلاما ناضرا متأنقا كأمه، وأن يهودية حسناء عشقته، ودفعته رغم ممانعته الشديدة لتقبيلها[٤٠]؛ فالرواية لاتعطينا دليلا واحدا على تدليل الأب والأم له، وإن كانت قد أعطتنا الأدلة على تدليل الأم لرشدى. ومع ذلك فالمؤلف نفسه يناقض التقرير الأول فى تقرير ثان يقدمه بعد عدة صفحات يقول فيه: «وقد كان لنشأته الأولى أكبر الأثر فى تكييف طبيعته الشاذة، فخضعت طفولته لصرامة أبيه وتدليل أمه، صرامة ترى القهر عنوان الحنان، وتدليل محبة مغرم، لوترك الأمر له ما علمه المشى خوفا عليه من العثار فنشأ على الخوف والدلال، يخاف أباه والناس والدنيا، ويأوى من خوفه إلى ظل أمه الحنون، فتنهض بما كان ينبغى أن ينهض به وحده، يخاف الدنيا وييأس لأقل إخفاق، وينكص لدى أول صدمة، وماله من سلاح سوى سلاحه القديم البكاء

(٣٨) خان الخليلى، ص ٢٦.

(٣٩) الرواية، ص ٢١.

(٤٠) المرجع، ص ٣٥ - ٣٦.

وتعذيب النفس ولكن لم يعد يجدى هذا السلاح، لأن الدنيا ليست أمه الحنون، فلن ترق له إذا امتنع عن الطعام ولن ترحمه إذا بكى، بل أعرضت عنه بغير مبالاة، وتركته يمعن فى العزلة ويجتر العذاب. فهل يصدق الوالدان أن ذلك الكهل الأصلع الخائب قد ذهب ضحيتهما ؟»[٤١]

لا أظن أن الوالدين سيصدقان ! ولكنهما سيحتاران كما نحتار نحن، وسيدهشان كما ندهش أيضا من التناقض بين التقريرين الأول والثانى. ولو كان أسلوب التربية الذى أشار إليه المؤلف يؤدى إلى مثل هذه المأساة لكان معنى ذلك أن كل رجال مصر سنة ١٩٤٢ كانوا يعانون – على أقل تقدير – من مثل مرض أحمد عاكف وبعضهم كان ينبغى أن يجن بصورة أكبر. ونظل على طول الرواية نلتقى بهذا المجنون البالغ العقل، والأنانى البالغ التضحية، والشاذ العادى، المضطهد الذى لا يضطهده أحد. وتبدو صورة أحمد عاكف صورة مهزوزة لكامل رؤية لاظ الذى حاول المؤلف دراسته كشخصية مريضة بشكل أعمق فى رواية السراب.

ولا تخلو شخصية من شخصيات أسرة أحمد عاكف من هذا التناقض، فالأم كانت سيدة مرموقة الجمال فى القاهرة بأسرها، مهتمة بجمالها إلى أقصى حد، ومع ذلك تزوجت عاكف أفندى الموظف الصغير. وبرغم رعايتها لجمالها إلى أقصى حد حتى ظلت وهى فى الخامسة والخمسين جسيمة لحيمة خبيرة بوصفات التجميل فليس فى شخصيتها ذرة واحدة من الإستعلاء، تألف وتؤلف، وتزور الآخرين باستمرار، متميزة بخفة الروح، وهى – مع ذلك – شديدة العناية ببيتها، والعامل الأساسى فى خروج الأب من أزمته. ورغم ذلك كله فهى مريضة تلجأ إلى الزار لتوهمها بأنها مريضة وأن عليها أسيادا.[٤٢] ومازالت تطلب عيديتها كالأطفال وتنفقها مثلهم فتبتاع ما تشتهيه نفسها من الشيكولاته والملبس[٤٣].

أما رشدى فهو شخصية محيرة حقا، لا يجد الباحث مبررا لوجوده فى الرواية، فهو يشكل وحده محورا منفصلا عن نسيج الرواية. وربما أراد المؤلف تأكيد وجود

(٤١) الرواية، ص ٣٤.

(٤٢) خان الخليلى – ص ٢٥-٢٦.

(٤٣) الرواية ص ١٢٦.

الشخصيات الطموحة المتعلقة بملذات الحياة بين أبناء البورجوازية الصغيرة ولا أحد يدرى سر انحرافه وهو طالب فى السكاكينى، فقد نشأ فى رعاية أخيه، وتمتع بتدليل أمه، وورث صفاتها، فكان وسيما صافى النفس، تنفتح له القلوب فى كل مكان، وكان محبا ومحبوبا. ويلخص المؤلف سر انحرافه فلا يبرره تبريرا كافيا، ولا يقنعنا به، «كان الشاب ذا شخصية خليقة بأن تحب، كان لطيفا خفيفا مرحا، ورث عن أمه تلك المقدرة التى تفتح له القلوب بغير جهد ولا تكلف، لما طبع عليه - كلاهما - من الجمال والصفاء والوفاء وحب العشرة والألفة، ولكن وا أسفاه أخطأه الإعتدال والرزانة والحكمة»[٤٤]. كل ذنب رشدى الوسيم المحبوب الوفى الصافى النفس، الذى يكاد يكون الشخصية الوحيدة التى تستحق أن تعيش فى رواية خان الخليلى، أنه أسرف فى حب الحياة قليلا. ويضيف المؤلف تبريرا آخر لانحلال رشدى هو أنه كان بلا مبدأ يعصمه من الزلل «فاكتسب الصبى خبرة بالدنيا واعتمادا على النفس وجسارة ورجولة وصارت حاجة راعيه إليه لا تقل عن حاجته هو إلى راعيه، ولكنه عرف الدنيا وجال فيها بغير المبادئ الحقيقة بأن تعصمه من زلاتها»[٤٥].

وكأن ملايين البشر الذين يعيشون حياة عادية وطبيعية يعتنقون مبادئ تحول بينهم وبين الانحراف !! وهكذا انتهى المؤلف برشدى ومجموعة كاملة من زملائه فى الدراسة إلى أن يصبحوا جميعا سواء فى العربدة والمجون، يطاردون ظباء السكاكينى من يهوديات (يرتبط حى السكاكينى عند المؤلف بوجود اليهوديات وبالعربدة) وغير يهوديات ويغرقون فى القمار والخمر[٤٦].

والمؤلف يبدو دائما وكأنه حاقد على الشخصيات المتفجرة بالحياة والحيوية كرشدى، وهو يعاقبهم أشد عقاب وأقساه. عرض رشدى للإصابة بالسل، ثم أسلمه للموت، لتبقى شخصية رشدى شخصية مجانية، تنحرف بلا سبب، وتموت موتا ميلودراميا مفجعا لأن المؤلف لا يريد لمثل هذه الشخصيات أن تعيش.

---

(٤٤)،(٤٥) المرجع ص ١٠٦-١٠٧.

(٤٦) الرواية من ص ١٢٠ وما بعدها.

٤

لا تتغير المظاهر الأسلوبية فى رواية خان الخليلى تغيرا كبيرا عنها فى رواية القاهرة الجديدة. وإذا كان ثمة تغير فهو تغير فى الدرجة لا فى النوع ومازال أسلوب المؤلف متمسكا بظاهرتى التعميم والتقرير بدلا من التخصيص والتجسيم، كما تضعف إلى حد كبير مظاهر «البلاغة الشكلية» فلا تظهر فى رواية خان الخليلى إلا حين يتحدث المؤلف عن الحب الطاهر، أو يندفع فى بعض المواقف الوعظية أو التأملية إلى الإسترسال الخطابى.

وقد ثبت المؤلف فى رواية خان الخليلى موقف الطبقة الكادحة، كما ثبت من قبل موقف الطبقة الأرستقراطية فى القاهرة الجديدة. وهو لا يثبت موقف الطبقة فقط، ولكنه يعزلها عن غيرها من الطبقات، بحيث تصبح العلاقة بين الطبقات علاقة تواز وتماس لا علاقة تفاعل ونتيجة لذلك فنحن نواجه فى بناء رواية خان الخليلى بثلاث حكايات كل منها شبه منفصلة عن الأخرى، تدور حول محورها الخاص، ولكنها لا تنصهر معا فى النسيج العام للرواية مما يؤدى إلى تفكك البناء الروائى.

وأدت اللغة التقريرية التى تسود وتسيطر على أسلوب رواية خان الخليلى إلى وصف المؤلف للفعل والتعليق والحكم عليه بدلا من تصويره. ولذلك ظلت الرواية خاضعة للأساليب التقليدية فى فن الرواية خضوعا كاملا. وظل المؤلف بقبضته القاسية حاضرا حضورا مستمرا. ولم ينتفع المؤلف كما سبق أن قدمنا بلغة السينما التى سبق وتعامل معها كاتبا من كتاب السيناريو قبل ظهور رواية خان الخليلى. وإذا استخدم المؤلف أسلوب المونولوج الداخلى، إستخدم مونولوجا غير مباشر، بمعنى أنه ينبهنا إليه. ويأتى مثل هذا المونولوج مبتورا وقصيرا ومسيطرا عليه.

ومن حق المؤلف علينا أن نشير إلى أنه تعامل فى رواية خان الخليلى مع لغة الحلم - ربما لأول مرة. ولكن تعامله مع لغة الحلم لا يختلف اختلافا كبيرا عن تعامله مع لغة اليقظة، فهو يسيطر على الحلم ويضبطه ويمنطقه. كما أن من حقه علينا أن نشير إلى أنه تعامل مع بعض التفاصيل الصغيرة بصورة تختلف كثيرا عن تعامله معها فى رواياته الأخرى، وذلك بأن أعطاها دلالة رمزية تنبؤية تشير إلى المصير الذى ستنتهى إليه

الأحداث فى الرواية. ولكن الدلالة الرمزية التنبؤية كانت من الوضوح والمباشرة لدرجة أنها تكاد تفقد دلالتها الإيحائية والرمزية لتتحول إلى تنبؤ صريح ومباشر بالغيب. وتخلص نجيب أيضا من ذلك الاستخدام الآلى المفتعل لأسماء الأمكنة كدلالة مباشرة على ما يحدث فيها سلبا أو إيجابا.

أما بالنسبة للشخصيات فالمؤلف يتعامل معها على مستويين، مستوى الشخصيات الرئيسية وعلى رأسها أحمد عاكف، ومستوى الشخصيات الثانوية ويمثلها سكان الحى الشعبى «خان الخليلى». والمؤلف يركز اهتمامه - بالطبع - على الشخصيات الرئيسية؛ وهو لذلك يخصها بأكبر قدر من تقاريره، ومن التعليق على فعلها. وقد أدى اهتمام المؤلف بهذه الشخصيات إلى أثر عكسى وسلبى عليها، فتناقضت أحكام المؤلف عليها أحيانا، كما تناقض فعلها مع تقارير المؤلف عنها فى أحيان أخرى. أما الشخصيات الثانوية فبرغم أنها شخصيات نمطية ومسطحة فإن المؤلف يخفف من قبضته على فعلها وقولها مما يجعل حوارها وفعلها يتسم فى كثير من المواقف بقدر كبير من الحيوية، كما يكشف رسم المؤلف لشخصياتها عن إحساس متميز وخبرة بطابع الحياة فى أحياء القاهرة الشعبية.

وحين حاولنا اختيار فقرتين من رواية خان الخليلى لتكون مجالا لدراستنا التطبيقية، أنتابتنا نفس الحيرة التى انتابتنا سابقا ونحن نحاول نفس الإختيار من رواية القاهرة الجديدة. ونحن لا نستطيع اختيار فقرتين من بداية الرواية لأن هذه الفقرات تسيطر عليها التقارير التى يقدمها المؤلف عن شخصياته الرئيسية أما الفقرات الأخرى فلا تشكل مواقف متكاملة، ولا يشكل الإنتقال من فقرة إلى أخرى انتقالا جوهريا من موقف إلى موقف آخر مغاير. ورغم ذلك اخترنا الفقرتين رقم ٢١، ٢٢[٤٧] لأنهما تتعرضان للحديث عن نوال الفتاة المتعلمة الوحيدة فى خان الخليلى والتى كانت محط أنظار الرجال المرموقين فى الحى جميعا، وذلك لجمالها. تعلق بها أحمد راشد، وأحبها - على طريقته - أحمد عاكف، ثم انتزعها منها بعاطفته الملتهبة وشبابه الجسور رشدى عاكف.

---

(٤٧) تمتد الفقرتان من ص ١٣٣-١٣٩ من الرواية.

والفقرتان تصوران موقف نوال وقد عادت إلى البيت بعد أن تصدى لها رشدى عاكف لأول مرة فى الطريق وغازلها.

وتبدأ الفقرة الأولى بإشارة المؤلف إلى عودة نوال إلى البيت، ووصف المؤلف لحالتها النفسية بعد أن تصدى لها رشدى فى الطريق. ولا يستغرق ذلك كله من المؤلف أكثر من سطرين ونصف، «وعادت نوال إلى البيت وقد بلغ منها التأثر وراحت تسائل نفسها. ما لهذا الفتى الجسور لا يكف عن مطاردتها منذ وقعت عليها عيناه غداة الوقفة ؟!».

على هذا الصورة المبتورة التى لا تكشف خصوصية ولا تعرض المشاعر، ولكنها تصفها، ينتهى المؤلف من تصوير حالة الفتاة النفسية بعد عودتها من تجربة غزل مع جار وسيم جسور. ومن الغريب أن المؤلف يقدم فى هذين السطرين مونولوجا غير مباشر يختصره فى جملة واحدة.

وبعد ذلك مباشرة يقدم المؤلف تقريرا طويلا عن شخصية نوال وتاريخ علاقتها بالرجال يستغرق كل الفقرة ما عدا سطورا معدودة فى نهايتها، ويبدأ على هذه الصورة: «جاوزت نوال فى ذلك الوقت سن السادسة عشرة بقليل. وكانت ذات حسن يستحق الإعجاب. وتحلى حسنها بميزتين لا يستهان بهما السذاجة والخفة ولكن أية سذاجة، وأية خفة؟ السذاجة التى توحى بها بساطة الجمال، والتى تطالعها فى الحدقة الصافية الواسعة – فى غير مبالغة – والنظرة المستقيمة، بيد أنها ليست سذاجة الغفلة أو البلاهة. وخفة تنبثق من أناقة الملامح ولطف الروح، فلا هى إلى الطيش والرعونة تنتسب، ولا من حدة الذكاء وبراعته تستمد».

ومن أهم الملاحظات التى يمكن أن نلاحظها على تقرير المؤلف الذى قدمنا عينة منه، أن هذا التقرير – على طوله – لا يقدم لنا جديدا عن شخصية نوال، فهو عبارة عن تجميع لملاحظات وصفات سبق أن أشار إليها المؤلف فى الجزء السابق من الرواية، ويمكن لأى قارئ عادى أن يستنتجها دون مشقة. هذا بالإضافة إلى أن الفقرة لا تتقدم بالحدث خطوة واحدة إلى الأمام، لأن الفعل يتوقف حتى ينتهى المؤلف من عرض تقريره عن نوال والصفات التى تتميز بها فى حاضرها وماضيها، ومستقبلها

أيضا، ثم يتحدث عن تاريخ علاقتها بالرجل.

أما الملاحظة الثانية التى يمكن ملاحظتها على هذا التقرير فهى أن المؤلف يكاد يقدم نوال متعاطفا معها، وكأنها تحمل الصفات المثالية التى ينبغى أن تتوافر فى الفتاة التى يتعاطف معها المؤلف. فهى جميلة ذات حسن يستحق الإعجاب، وهى سمراء أنيقة الملامح ولطيفة الروح، كما جعلها المؤلف – كما قلنا – محط أنظار الرجال المرموقين فى خان الخليلى بأسره. فإذا تابعنا بقية التقرير لوجدنا بقية الصفات التى تتصف بها هذه الفتاة المثالية صفات غريبة حقا. فالفتاة المتصفة بالمثالية – من وجهة نظر المؤلف – يكفيها أن تكون لطيفة الروح، ولا ينبغى أن تكون حادة الذكاء. وبرغم تقدمها فى دراستها الثانوية تقدما يبشر بالخير، فإنها فى حقيقة الأمر لا تأخذ أمر الدراسة مأخذ الجد، «وليس العلم ما تنشد ولا المدرسة بالمأوى الذى يهفو إليه فؤادها، فأحلامها لا تفارق البيت، ولن تزال تعد أمها أستاذتها الأولى تتلقى عنها فنون الحياة المنزلية من طهى وحياكة وتطريز، وما رأت فى العلم يوما إلا زينة تحلى بها أنوثتها، وحلية تغلى من مهرها، فتركزت حياتها فى هدف واحد القلب أو البيت أو الزواج. أليس أول دعاء دعيت به «العروس» وإنه لأجمل دعاء، وإنها لتتلهف على أن تكونه، وترقب حظها فى صبر ورجاء. ولذلك قدست الزواج قبل أهليتها له بدهر طويل، وأحبت «الرجل» وهو أمل مجهول وعاطفة غامضة. فكانت ثمرة ناضجة دانية القطوف ترصد من يجنيها».

وبتعبير آخر فإن الفتاة المثالية الجميلة واللطيفة الروح لا تحترم التعليم وإن كانت تقدس الزواج، وهى تريد الزواج من أى رجل مهما كان، شرط أن يرغب فى الزواج منها، فهى مستعدة للارتماء فى أحضان أحمد راشد المحامى ذى العين الزجاجية، فهو «رجل والسلام»، «وضل راجل ولاضل حيط». ونفرت الفتاة منه لأنه يحدثها عن العلم والجامعة أكثر مما يحدثها عن البيت، أى أنه يحدثها عن الهامشى والعارض فى حياتها، ولا يحدثها عن الأصيل والجوهرى. وارتبطت عواطفها وآمالها بعده بأحمد عاكف الكهل الذى تجاوز الأربعين والخائف والمتردد وكانت أكثر إيجابية منه فى علاقتها الصامته به، أليس رجلا وأعزبا وصالحا للزواج؟ وكان طبيعيا أن تتحول عواطفها بين يوم وليلة إلى أخيه الشاب الوسيم الجسور. وواضح أن فتاة كهذه تريد

أن تتزوج بأى ثمن لا يمكن وصفها بلطافة الروح أو أنها تقدس القلب وعواطفه.

ويلاحظ على تقرير المؤلف عن نوال -ثالثا- أن المؤلف يركز كل اهتمامه على الشخصية موضوع التقرير، حتى أنه لينسى - وهو فى غمرة اهتمامه بها بعض الصفات التى أضفاها على شخصية أخرى مما يجعل الأمور تختلط علينا. فنحن نعرف مماذكره المؤلف عن شخصية أحمد راشد أنه كان يميل إلى الفكر الماركسى والمادى، ومع ذلك فهو فى حديثه عن نوال ووعظه لها يدعوها إلى الشوق إلى أسرار الوجود، وكأنه يتقمص فكر المؤلف نفسه: «يخيل إلى أنك لا تحبين العلم كما يجب وإن لم ينقصك الإجتهاد وحسن الفهم، فأحبيه كما تحبين الحياة فهو منها بمثابة العقل من شخص الإنسان. وينبغى أن يتغذى به عقلك ويتمثله، كما يتغذى جسمك بالطعام ويتمثله: أين الشوق إلى أسرار الوجود؟... أين اللهفة على المعرفة؟... لا يجوز أن يتخلف قلب المرأة عن قلب الرجل فى طريق العرفان والمجهول».

وأخيرا فإن لغة التقرير الذى يقدمه المؤلف - مع شدة حرصه على الدقة - تبدو أحيانا غير دقيقة والنظرة المدققة لها تجعلنانحس بالحيرة فى فهم ما يريد المؤلف أن يوصله إلينا بالضبط وإذا حاولنا مثل هذه النظرة الفاحصة فى الصورة التى بدأ بها المؤلف تقريره، والتى يصف فيها جمال «نوال» وحسنها، لوجدنا أنه يصف حسن الفتاة بميزتين هما السذاجة والخفة وإذا وصف الجمال بالسذاجة تجاوزا، فمن الصعب علينا تقبل وصف هذا الجمال بالخفة وحين حاول المؤلف تفسير وصفه للجمال بالخفة أوقعنا فى حرج جديد، فوصف هذا الجمال بالبساطة وحين وصف الجمال بالسذاجة نفى عنه الغفلة والبلاهة، وكأن الغفلة والبلاهة صفتان يوصف بهما جمال البشر أو قبحهم وسبب هذا الخلط كله أن المؤلف عمم الصفات التى يمكن أن توصف بها الشخصية على وصف الجمال المادى وحين حاول تفسير الخفة فى الجمال جعلها تنبثق من أناقة الملامح، كما فصل بحدة بين ما يسميه بلطف الروح وبين الذكاء، وكأنهما ظاهرتان منعزلتان لا اتصال بينهما ..الخ.

ويستغرق تقرير المؤلف عن شخصيتها وقلبها كل الفقرة رقم ٢١، ولكن المؤلف وقبل نهاية الفقرة بعدة سطور يتدخل بفاصل نجمى ويعود إلى حكاية الفعل من جديد، فيخبرنا بأن نوال غادرت الشقة عصرا بقصد زيارة حرم سيد أفندى عارف،

وخطر لها أن تصعد إلى السطح قبل القيام بالزيارة «لتسرح الطرف بين المآذن والقباب».

ثم أحست بشعور داخلى أن عينين تراقبانها، ونظرت نحو مدخل السطح «فماراعها إلا أن تراه (رشدى طبعا) هناك» والغريب أن المؤلف كان قادرا على بدء الفقرة رقم ٢٢ بهذه السطور القليلة التى عاد فيها إلى حكاية الفعل بعد أن انتهى من تقريره، خاصة وهو يبدأ هذه الفقرة بقوله: «ثم حولت عنه عينيها وولته ظهرها..»، وهى تربط الموقف بالموقف السابق بصورة كاملة يبدو معها الفصل متعسفا تماما.

ويخصص المؤلف الفقرة رقم ٢٢ للمناورة الغرامية التى تدور بين الشاب الجسور المتقحم وبين الفتاة فوق سطح المنزل. وهى مناورة ستتكرر فى رواية بداية ونهاية بين حسنين وبهية وفى نفس الوقت، كما ستتكرر فى الثلاثية مع فهمى وياسين. وفى مجتمع مغلق كالمجتمع الذى يصوره المؤلف يلعب السطح والنافذة دورا كبيرا فى العلاقات بين الجنسين. والمؤلف يتبع فى حكايته لهذه المناورة الغرامية الخطوات التقليدية التى درج المؤلفون على اتباعها وهم يصورون مثل هذا الموقف وتبدأ الخطوة الأولى فى المناورة بلحظة ترقب تتيح لكل طرف أن يزن موقفه. وتبدو الفتاة من الظاهر لا مبالية، ولكن داخلها يرحب بالفرصة المتاحة . ويفكر الشاب فى الطريقة التى يخطو بها الخطوة الأولى البالغة الصعوبة. وفى موقفنا هذا تنقذ الموقف يمامة شجاعة تقف على حبل الغسيل فى المسافة التى تفصل بين الحبيبين، ودون خوف أو وجل. ويبدأ الشاب فى التغزل باليمامة على طريقة «إياك أعنى واسمعى ياجارة». وفى الوقت المناسب تماما تطير اليمامة بعد أن قامت بواجبها على أكمل وجه. وهنا لا يجد الشاب مناصا من توجيه الحديث مباشرة إلى الفتاة. وهذا ما حدث بالفعل فى مناورتنا الغرامية. ولأن الحديث بين الشاب والفتاة يمثل الحوار الوحيد الذى قدمه المؤلف فى الفقرتين فسنورده بنصه للكشف عن مدى خطورة استخدام اللغة الفصحى التى لاتخلو من تقعر على مثل هذا الحوار:

«ولم تعد تجدى مخاطبة اليمامة، فقال لها بهدوء:

– سعيدة

فأشاحت عنه بوجهها مرة أخرى. وحركت، قدميها ببطء شديد نحو الباب، فدنا منها جزعا وقال :

– ألا تردين على؟

فلم تنبس بكلمة وقد تورد خداها، واختلج جفناها. فاقترب منها أكثر من ذى قبل وقال :

– أما تجودين بكلمة واحدة؟ كلمة واحدة لتكن عذلا إن شئت، بل لتكن نهرا!

ولكنها حثت خطاها فهم باعتراض سبيلها، فقالت له بحدة مصطنعة :

– إليك عن سبيلى!.. واخجلتاه لسلوك الجار!

– هل يعيب الجار أن يتودد إلى جارته الحسناء؟

– أجل.

– وإذا أجبره حسنها على أن يتودد إليها فمن الملوم؟

– لا تستدرجنى إلى الكلام، وإياك أن تعترض سبيلى.

وأعتقد أن صيغا مثل «لتكن عذلا» أو «لتكن نهرا، أو«إليك عن سبيلى» أو «واخجلتاه لسلوك الجار» ستترك ولا شك أثرا سلبيا على توصيل الصورة التى يريد المؤلف نقلها إلينا.

الفصل الثانى

سراب القاهرة الأرستقراطية

١

لم تحير رواية من روايات نجيب محفوظ التى كتبها فى فترة انتاجه المبكر الدارسين والنقاد كما حيرتهم رواية «السراب»، وبعد أن استراحوا إلى تسمية رواياته التى تحدثت عن التاريخ المصرى القديم باسم الروايات التاريخية، وسموا رواياته التى تصدت لتاريخ مصر الحديث بالروايات الواقعية أو الاجتماعية، وجدوا صعوبة كبيرة فى تسمية رواية «السراب» وفى إيجاد مكان مستقر لها بين إنتاجه الفنى، ولذلك أفردت بين إنتاجه وخصص لها وحدها قسم منفصل ومرحلة مستقلة سميت بمرحلة التحليل النفسى، أو الرواية التحليلية[١].

وكانت الأسباب المبررة لكل هذه الحيرة أن نجيب محفوظ جعل محور الرواية ومركزها شخصية واحدة هى شخصية «كامل رؤبه لاظ»، وليس ذلك أمرًا جديدًا على ميدان الرواية، فكثير من الروايات الواقعية الجيدة يمكن أن تدور حول شخصية واحدة، والكاتب الجيد فى تحليله للشخصية الواحدة يمكن أن يلمس ويعمق كثيرًا من المشكلات التى يضطرب بها واقع معين، فليس ثمة شخصية إنسانية يمكن أن تعيش فى فراغ. وكل شخصية إنسانية مهما بلغت عزلتها لاتنشأ مشاكلها إلا من واقع معين ومن خلال علاقة ببشر آخرين، وحتى العزلة الصارمة التى يفرضها البشر على أنفسهم تعبر عن موقف من البشر الآخرين ورفض لهم. وهى مليئة مع ذلك بتخيل الآخرين والحوار معهم، والإحتجاج عليهم.

---

(١) يخصص د. نبيل راغب فى كتابه قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ مرحلة مستقلة لرواية السراب، ويسميها المرحلة النفسية المبتورة، ص ١٩٩، ويقرر د. محمد حسن عبد الله فى كتابه الواقعية فى الرواية العربية، أن رواية السراب فريدة فى منحاها، خارجة عن خط الواقعية كما يراها المؤلف، ص ٤٨٦، ويشاركها الكثيرون فى نفس الموقف، وقد حاول محمود أمين العالم فى كتابه تأملات فى عالم نجيب محفوظ النظر اليها باعتبارها امتدادا لرواية زقاق المدق، ص ٤٢.

ويبدو أن السبب فى اتجاه النقاد والباحثين هذا الاتجاه، أن الرواية «السراب» لا تكتفى بالتركيز على تحليل شخصية واحدة فقط، ولكنها تحلل الشخصية معتمدة على الخطوط العريضة لمدرسة خاصة من مدارس علم النفس حازت شهرة كبيرة لما فى أفكارها عن النفس البشرية من طرافة وإثارة، وهى مدرسة علم النفس التحليلى ورائدها فرويد، وأن الرواية ركزت على أشد صور تفكير هذه المدرسة إثارة، وهى الصورة الخاصة بعلاقة الفرد بأبويه والتى لخصت فيما يسمى بعقدة «أوديب».

والخطوط العريضة لهذه العقدة عند «فرويد» تتمثل فى أن الكائن البشرى فى طفولته، يحب أمه «ويتقمص أباه، وحين تلح عليه الضرورة الجنسية، يغدو حب الصبى لأمه حبا أشد امتزاجًا بالرغبة الزانية. وينجم عن ذلك أن تتملكه الغيرة من غريمه: الأب.

وهذه الحالة التى يشتهى فيها الصبى الإستئثار وحده بامتلاك أمه جنسيا. ويشعر بالعدواة نحو أبيه، تسمى عقدة أوديب. وقد كان أوديب شخصية بارزة فى الأساطير الإغريقية، إذ قتل أباه وتزوج أمه. ونمو عقدة أوديب يشكل خطرًا جديدًا للصبى. فهو إذا واصل الشعور بالانجذاب الجنسى نحو أمه لخاطر بأن يؤذيه أبوه إيذاء بدنيا.. والخوف النوعى الذى يمارسه الصبى هو أن والده سيمحو عضوه الجنسى الذى يكمن فيه الخطر. ويطلق على هذا الخوف قلق الخصاء. ويتمثل الخصاء بواقعة للصبى حين يرى أن التكوين الجنسى للفتاة يفتقد إلى الأعضاء التناسلية البارزة عند الذكر. فالفتاة تبدو للفتى مخصية. فيخطر له «أنه إذا أمكن أن يحدث هذا لها فمن الممكن أن يحدث لى أيضا». ويكبت الصبى - نتيجة للقلق الخصائى - رغبته الزانية تجاه أمه، وعداءه لأبيه، وتختفى عقدة «أوديب». وتتكاتف عوامل أخرى أيضا على إضعاف عقدة أوديب، هذه العوامل هى:

١ ـ استحالة إشباع الرغبة الجنسية مع الأم كما فعل أوديب.
٢ ـ ما تبديه أمه من مظاهر خيبة أملها فيه.
٣ ـ النضج.

وحين يصرف الفتى النظر عن أمه، يمكن أن يتقمص الموضوع المفقود أعنى أمه، أو

يضاعف تقمصه لأبيه، وكون هذا يحدث أو ذاك مرهون بمبلغ القوة النسبية لكل من المقومات الذكورية والأنثوية فى جبلة الصبى»[٢].

ولا يستطيع أحد أن ينكر أن الخطوط العريضة لعقدة أوديب واضحة المعالم فى تحليل شخصية «كامل رؤبه لاظ» فى رواية «السراب». ولكن المثير للدهشة فى دراسات النقاد والباحثين أنهم نسوا أو تناسوا أننا فى مواجهة فن أدبى هو فن الرواية، ولذلك شغلوا بمطابقة الرواية لعقدة أو ديب أكثر مما شغلوا بقضية الرواية نفسها. وأصبحنا نجد أنفسنا فى مواجهة دراسات تعنى بدراسة علم النفس التحليلى فى الرواية أكثر مما تعنى بالرواية نفسها وكأن من الممكن أن يكتب المؤلف رواية عن حياة شخصية ويحصرها بكل تصرفاتها ضمن إطار تجريد علمى لنظرية ما، وأصبحنا نلتقى بمناقشة صحة نظرية فرويد أكثر مما نعنى بنظرية الرواية، أو نقيس إلى أى حد يمثل «كامل رؤبه لاظ» تجريدا نقيًا وصافياً للعقدة، وإذا لم نفلح فى ذلك اخترنا له عقدا أخرى أكثر ملاءمة[٣]. ووقعنا نتيجة لذلك فيما سبق وحذر منه د. مصطفى سويف، وهو يعلق على علم النفس الفرويدى، من أن التعسف فى تفسير ظواهر معينة للشخصية الإنسانية يمكن أن يجعل حياة الفرد الواحد مصدرًا خصبا وواسعا لمختلف النظريات والتفسيرات المتناقضة: «هذا التعسف الذى يبدو بوضوح فى أن الباحث يقصد نحو شئ يعرفه من قبل معرفة تامة، هو الذى يحملنا على القول بأن منهج فرويد فى هذا البحث لم يكن منهجا تجريبيا موجها بالمعنى الدقيق، لم يكن منهج الفروض التى تغذيها التجربة أو تدحضها، بل كان منهجًا تبريريا بحيث نستطع القول إن فرويد لم يكن يعجز عن العثور على وثائق أخرى، لو لم يجد هذه الوثائق التى درسها، بل ولم يكن ليعجز عن التأدى منها إلى نفس النتائج التى تأدى إليها من بحثه الحاضر»[٤].

لم تتميز رواية «السراب» بهذه الميزة وحدها ولكنها انفردت بأن أحدا لم يحاول

---

(٢) علم النفس الفرويدى، كلفن هال، ترجمة د. محمد فتحى التنيطى، دار النهضة العربية، بيروت - لبنان، ط ٢، ص ١٣٠-١٣١

(٣) يفسر د. عز الدين إسماعيل عقدة كامل بأنها عقده أورست، راجع التفسير النفسى للأدب، دار المعارف، القاهرة سنة ١٩٦٣، ص ٢٥٩ وما بعدها.

(٤) الأسس النفسية للإبداع الفنى، دار المعارف القاهرة،ط٢، ١٩٥٩، ص ٧٩.

دراسة علاقتها بالواقع. وهذا الموقف من الرواية يعد المؤلف مسؤولا عنه بمقدار مسؤولية النقاد والباحثين، فقد اعتاد النقاد والدارسون من المؤلف وهو يكتب رواياته التاريخية المغرقة فى القدم، أن يحدد تاريخا دقيقا للرواية. كما تعودوا فى القاهرة الجديدة، وخان الخليلى ألا يستغرق الزمن الروائى أكثر من عام، أما هذه الرواية فالمؤلف لم يذكر تاريخا محددا لها.

وزمنها الروائى يستغرق أحداثا تمتد على مسافة زمنية تستغرق حوالى ثلاثين عاما هى عمر بطل الرواية، وعلى ذكريات قبلها قد تمتد إلى أكثر من خمسة أعوام.

وإذا كان المؤلف يجد مبرره الكافى فى أنه يدرس حياة شخصية مستغرقة فى عالمها الداخلى وحده، يشلها عجزها عن الاهتمام بما يحيط بها إلى درجة الموت. إذا كان للمؤلف عذره فى عدم الإشارة المباشرة لتاريخ محدد للرواية، فإن النقاد والباحثين ليس لهم نفس العذر لأن المؤلف أشار أكثر من مرة إشارات غير مباشرة يمكن منها تحديد زمن أهم أحداث الرواية فيما بين الزمن الروائى للقاهرة الجديدة وخان الخليلى، أى فى الفترة من سنة ١٩٣٤ - ١٩٤٢. ومن هذه الإشارات ما يكشف لا عن الزمن الروائى للرواية فحسب، بل ويكشف أيضا عن كون المؤلف لم يتوقف قط عن الإحساس بالواقع فى أى رواية من الروايات التى كتبها.

فنحن نعرف من أحداث الرواية مثلا أن جد كامل رؤبه لأمه مات فى حوالى الثمانين، وكان بطل الرواية فى حوالى السادسة والعشرين من العمر. ونعرف أيضًا أن هذا الجد حصل على الإبتدائية قبل دخوله الكلية الحربية، وإذا كان هذا النظام قد بدأ فى عصر اسماعيل، وكانت بداية حكم اسماعيل سنة ١٨٦٣، كان معنى ذلك أنه يستحيل أن يكون هذا الجد قد ولد قبل سنة ١٨٥٣، كما يفترض ألا يكون قد مات قبل ١٩٣٥. وإذا كانت أحداث الرواية قد استمرت خمس سنوات بعد موته، فإن تاريخ انتهاء أحداث الرواية يقع تقريبًا فى حوالى ١٩٤٠، أو ما بعدها بعدة سنوات. وليست هذه هى القرينة الوحيدة على الزمن الروائى لرواية السراب، فكثير من معارف الجد القدماء كانوا ما يزالون يعملون بوزارة الحربية ويشغلون الوظائف

الكبرى فيها، وهم من مواليد القرن التاسع عشر وقد سبق لهم أن عملوا تحت قيادة الجد[٥].

ويصف كامل رؤبة نفسه بأنه كان يجهل اسم رئيس الوزراء ولا يدرى شيئاً عن المجتمع الذى يعيش فيه ولا عن المشاكل التى تشغله، والتى تشير أيضا إلى زمن تقريبى للرواية : «كأنى لست من هذا المجتمع فلا أدرى شيئًا عن آماله وآلامه، وقادته وزعمائه، أحزابه وهيئاته، ولكم طرقت أذنى أحاديث الموظفين عن الأزمة الاقتصادية وهبوط أسعار القطن وتغيير الدستور فلم أكن أفقه لها معنى أو أجد لها فى نفسى صدى»[٦].ونعرف من الرواية أيضا أن «جبر بك السيد» والدرباب زوجة كامل كان مضطهداً فى عمله لصلته بوزير وفدى سابق[٧]، وأن د. أمين رضا ابن خالة الزوجة كان وفديا سابقا قبل سفره فى بعثة لانجلترا وكان زعيما وطنيا متطرفًا. فلما عاد من البعثة أصبح معجبا بالإنجليز ساخطا على كل شئ فى مصر[٨].

وترجع عنايتنا بتحديد تاريخ تقريبى للزمن الروائى إلى رغبتنا فى الإشارة إلى أن شخصية كامل عوملت وكأنها تعيش بعيدا عن المجتمع وفى فراغ. وهذا أدى بدوره إلى النظر إلى الرواية كأنها بلا دلالة وكأن المؤلف أراد أن يحلل تحليلا دقيقا شخصية إنسانية شاذة ويتوقف عند هذا الحد. وكأنه عالم من علماء النفس يكتفى بأن يقدم لنا حالة طريفة من الحالات التى تعرض له.

أما أن الشخصية الرئيسية فى رواية السراب، خارج نطاق أسرتها، كانت تعيش فى فراغ، فذلك أمر ترفضه الرواية نفسها، لأن المؤلف كان حريصًا على إضاءة موقف بطله من المجتمع، حتى ولو كانت ردود فعله سلبية فى مجملها. وأما أن المؤلف أراد أن يكتفى بتحليل شخصة شاذة لا يكشف تحليلها عن دلالة اجتماعية، فأمر مستبعد بالنسبة لكاتب كبير كنجيب محفوظ. وربما كان الأمر فى حاجة إلى نظرة أكثر عمقا

---

(٥) رواية السراب، لجنة النشر للجامعيين، القاهرة (؟)، راجع: ص ٦٩، ١١١،٨٤،٧٠.

(٦) الرواية ص ١٣٢.

(٧) المرجع ص ١٨١-١٨٢.

(٨) المرجع السابق ص ٢٢٥،٢٢٤.

لتبين الدلالة الاجتماعية، التى تبدو أشد خفاء فى رواية السراب منها فى روايات المؤلف الأخرى فى هذه المرحلة.

وبرغم أن رواية السراب نشرت بعد نشر رواية زقاق المدق[٩]، إلا أننا فضلنا معالجتها بعد خان الخليلى على معالجتها فى المجال الذى يتفق مع تاريخ نشرها، وذلك لأن المؤلف قرر أكثر من مرة أنه كتبها قبل زقاق المدق، وأن التقدير الذى حظيت به زقاق المدق عند نشرها كان من العوامل المشجعة على نشر السراب[١٠] كما أننا نجد ارتباطا كبيرا بين أحمد عاكف وكامل رؤبة، خاصة فى عجزهما عن الاحتكاك بالعالم الخارجى واقتحامه، وأخيرًا فهى تبدو أقرب فنيا إلى خان الخليلى منها إلى بداية ونهاية. ويبقى لرواية «السراب» أنها رواية جادة تقدم بأسلوب روائى فنى تحليلا جادا لشخصية، ومثل هذا النوع من الرواية كان نادراً فى أدبنا العربى ومازال.

ويشعر الباحث بأن رؤية نجيب محفوظ للفعل البشرى فى رواية «السراب» ذات زاويتين وترمى إلى تحقيق هدفين. أما الزاوية الأولى للرؤية وهذه ليست محل خلاف بين الدارسين والنقاد على اختلاف اتجاهاتهم، فتتمثل فى أنه أخضع الفعل البشرى لنظرية من نظريات علم النفس التحليلى وخاصة الفرويدى منه، وقد ألجأه هذه الموقف إلى وضع الفعل البشرى فى إطار ضيق وأخضعه للخطوط العريضة لهذه النظرية إن لم يخضعه أحيانا لبعض تفاصيلها.

ويوضح د. مصطفى سويف نظرة هذه المدرسة إلى السلوك وسببه الأولى والرئيسى فيقول: «فأما عن العلة الأولى للسلوك (عند فرويد) فهى اللاشعور بلا جدال، ومعظمه مكتسب فى الطفولة نتيجة لما نلقاه من صدمات وتوترات انفعالية نضطر إلى كبتها أو قمعها، وهو يتدخل فى كل أفعالنا ويوجهها وجهة خاصة، حتى لو أردنا شعوريا ألانتجه هذه الوجهة، بل إن المقاومة التى نبديها أحيانا إنما ترجع إلى توجيه لا شعورى، بغض النظر عما يتضمنه الواقع الراهن، ومن هنا قلنا إنه فيلسوف مثالى، فهو يقصد التعليل بالعلة البعيدة، وفى السبيل إليها نراه على استعداد لأن

(٩) ظهرت الطبعة الأولى من السراب ١٩٤٨، ومن زقاق المدق ١٩٤٧.

(١٠) تؤكد د. فاطمة موسى فى كتابها، فى الرواية العربية المعاصرة هذه الحقيقة. الكتاب ص ٤٣.

يتعامل مع أفكاره الخاصة مغلبا إياها على مقتضيات الواقع الراهن»[١١].

وتصور الفعل البشرى على هذه الصورة وإن كان يمثل خطوة إيجابية فى النظر إلى الشخصية الانسانية كوحدة متكاملة، بحيث يظل للشخصية تماسكها إلا أنه يحمل كثيرا من السلبيات، وخاصة بالنسبة لموقف الروائى. من أهمها: أنه يثبت المرحلة المؤثرة فى الشخصية الإنسانية عند مرحلة واحدة من مراحل العمر وهى مرحلة الطفولة، بل إنه لا يتوقف عند مرحلة الطفولة بصورة عامة، ولكنه يهتم بصفة خاصة بالعلاقة بين الطفل وأمه وأبيه، وهى علاقة قائمة على اشتهاء الأم وكراهية الأب ثم كبت الأنا الأعلى لهذه العلاقة ومعنى ذلك التعامل مع أشد المناطق سرية حتى فى مرحلة الطفولة والمراهقة نفسها. وينشأ عن ذلك أن قضية الفعل البشرى تصبح قضية فردية محضة بحيث يضعف الأثر الاجتماعى ضعفا بالغا ، وتشحب إلى حد كبير قضية التفاعل بين الفرد والبيئة ولا يبقى من الأثر الاجتماعى إلا قضية العلاقة بين الفرد وأمه وأبيه، ويبقى المتحكم فى الفرد سره الداخلى، أما أثر البيئة ودورها فيصبح أثرا هامشيا، وبهذا تضعف الصلة بين الأحداث وبين تكوين الشخصية عمومًا.

وسيرتب على تركيز العناية على فترة الطفولة بالذات، وعلى علاقة الطفل بأبيه وأمه، خاصة الجانب السرى فى هذه العلاقة، ثبات جوهر الشخصية ومكوناتها فى هذه المرحلة.

وإذا فرض وحدث تطور فى الشخصية فهو تطور ظاهرى يمس السطح ولا يمس الجوهر الذى تكون فى مراحل العمر الأولى، والذى يستعصى بعد ذلك على أى تطور. وتصبح الأعمال العادية مجرد علامات على جوهر وسر داخلى، لا يستطيع الوصول إليه الاعالم نفس على الطريقة الفرويدية، أو أديب يستطيع أن يصل إلى أعماق الشخصية بسرها الفردى الذى تحمله وحدها حتى بغير أن تدركه. بحيث تصبح العلاقة بين الطفل وأمه وأبيه وكأنها قدر غيبى تسلط على الفرد فى فترة كان فيها أعجز ما يكون عن التحكم فى إرادته أو التأثير على الأحداث التى تشكل مصيره، ولعل تقسيم القوى التى تتحكم فى الفرد إلى الهو والأناو الأنا الاعلى بهذه الصورة

---

(١١) الأسس النفسية للإبداع الفنى، ص ٨٠

القدرية التى تفرضها الفرويدية، وتقسيم نفسية الفرد، تقسيما آليا، بين قوى نزاعة إلى المحرم، وقوى كابحة لهذا النزوع وبين شعور ولا شعور قد وجد صدى تجاوب مع ثنائيات المؤلف التى سبق أن تحدثنا عنها، بين المادة والروح وبين الغريزة والعقل، وبين العقل والشعور... الخ.

وأخيرا فإن تقيد الروائى بدقائق أى نظرية - حتى لو كانت نظريه صحيحة - سيدفعه دفعا إلى لى عنق الفعل البشرى، والاختيار التعسفى منه بما يفقد الشخصية الانسانية خصوبتها وغناها، بل قد يدفعه أحيانا إلى أن يفرض عليها ما ليس فى طاقتها. وكل روائى فى حاجة إلى كل نظرية يمكن أن تساعده على رؤية النفس الإنسانية بصورة أعمق، ولكن هذا أمر يختلف اختلافا كبيرا عن خضوعه، وإخضاع عمله الأدبى للتفاصيل الدقيقة لأى نظرية مهما كانت.

أما الزاوية الثانية لرؤية نجيب محفوظ فى السراب فمردها إلى موهبته الروائية وما اعتدناه منه فى رواياته الأخرى، مما يجعلنا نستبعد أن يكتب كاتب مثله رواية تكتفى بتحليل شخصية شاذة وينتهى الأمر عند هذا الحد، وكأنه عالم نفس يتحدث عن حالة طريفة عرضت له، وحرص نجيب على أن يصل بعمله إلى دلالة اجتماعية من خلال تحليل الشخصية الرئيسية أمر بالغ الوضوح فى الروايات التى كتبت قبل رواية السراب والروايات التى كتبت بعدها، فهل أراد نجيب محفوظ أن يقدم رؤية اجتماعية من خلال هذه الرواية، أم تبقى رواية السراب رواية شاذة حقا بين كل رواياته بدءا من رواية القاهرة الجديدة وانتهاء بالثلاثية!

من خلال الرؤية التى قدمها المؤلف لبطل روايته كان المؤلف عاجزا عجزا كاملا عن عقد صلة بين هذا البطل وبين المجتمع، فالبطل عاجز عن الحياة فى هذا المجتمع، الذى يمثل الجحيم بالنسبة له، عاجز عن الإقتراب منه أو مواجهته، مشغول بجحيمه الداخلى عن الاهتمام بمشاكل المجتمع أو عن التنبه لوجودها، وكلما اقترب من هذا المجتمع احترق بنيرانه ليرتد مسرعا إلى جحيمه الخاص. وكان يمكن أن يكون لعجز «البطل» عن مواجهة المجتمع دلالة اجتماعية لو كان المجتمع مسؤولا عن جحيم البطل، ولكن المجتمع لا يقف من البطل موقفا معاديا ولكنه يعطيه الكثير دائما. ويبقى جحيم البطل مسؤولية فردية وأسرية أولا وقبل كل شىء..

فهل فى أسرة «كامل رؤبه لاظ» نفسها ما يمكن أن يحمل دلالة اجتماعية من نوع ما؟ إن إسم البطل نفسه يدل على أنه لا ينتمى إلى أصول مصرية ولكنه ينتمى إلى أصول تركية، ووالد البطل عريق الإنتماء إلى أسرة تركية، وحين تقدم لخطبة والدته كان مثالا سلبيا لكل الصفات التى ينبغى أن يتحلى بها الزوج، ولكن الجد قبله لصفة واحدة فيه وازنت كل سلبياته ورجحت عليها وهى أنه ينتمى إلى أسرة ثرية وعريقة: «لم يكن ذا عمل ولا علم، بل ولا مال حتى ذلك الوقت ولكنه كان أحد ابنين لرجل من كبار الموسرين. ولما علم جدى بموافقة الأب واستعداده لتكفل إبنه وأسرته، سر بالخطبة سرورا لا مزيد عليه، وفرح بجاه الأسرة العريق، قيل له إنه جاهل جهل العوام فقال وما حاجته إلى العلم، وقيل له إنه بلا عمل فقال وما حاجته إلى العمل، بل قيل له صراحة إنه شاب ذو أهواء جامحة وإنه سكير عربيد فقال إنه يعلم أنه شاب وليس براهب»[١٢].

والأب على هذه الصورة يتمتع بكل صفات الأرستقراطية التركية التى سبق أن إلتقينا بها فى القاهرة الجديدة، بل إنه يمتاز عليها أيضا بأنه استعجل ميراث أبيه بمحاولة قتله بالسم فطرده الأب من بيته، وحرمه من الميراث. وكانت هذه الصفات نفسها هى التى جعلته لا يحترم الحياة الزوجية أكثر من يومين، وأن أولاده كانوا يولدون صدفة وعلى فترات متقطعة تعود فيها الزوجة الغاضبة من بيت أبيها إلى بيت زوجها لتعيش فيه صابرة متجلدة أسبوعا أو أسبوعين تحمل فيهما بمولود جديد ثم تعود غاضبة إلى بيت أبيها. وتبقى معاملة الأب للزوجة مسؤولة عن غياب الأب ماديا ومعنويا غيابا كاملا عن رعاية بطل الرواية، وعن تشبث الأم بابنها باعتباره العزاء والأمل الوحيد الباقى فى الحياة.

وإذا كان الجد «الأميرلاى» السابق عبد الله «بك» حسن يعيش مع الأم وابنها فقد كان هو الآخر لا يخلو من ميل للشراب والمقامرة، ولم يكن لديه كثير من الوقت لكى يشرف على تربية الابن تربية سوية، فخلا المجال للأم لكى تتخذ من ابنها بديلا عن الأب والزوج وتربطه إليها ربطا أدى إلى فساد شبه كامل فى أسلوب تربيته.

---

(١٢) السراب ص ٩.

وإذا كان المؤلف يذكرنا باستمرار بأن عينى الأم نفسها خضراوان، أليس ذلك دليلا على أنها هى أيضا من أصل تركى. هذه الدلالات وغيرها الكثير فى الرواية أليست دليلا واضحا على تفسخ الأسر التى تنتمى إلى الارستقراطية التركيـة وأن الطبقة نفسها قد تفسخت وتراجعت وفقدت السيطرة التى كانت لهـا فى القاهـرة الجديدة، خاصة والمؤلف يجعل أخت البطل تفر من أبيها إلى زوج من البرجوازية المصرية الصغيرة تتزوجه رغم إرادة أبيها. ويفر أخوه الكبير إلى عمه الذى أصبح يزرع عزبته فى الفيوم متخليا عن استعلاء الطبقة على الزراعة، ولذلـك نجا العم والابن من المصير الذى يهدد الطبقة، والذى انتهى بالأب إلى أن أصبح أشبه بالوحش الذى يعتزل العالم ويهرب منه وهو فى حالة سكر مستمر من الصباح حتى المساء، وقبل اعتزاله فى منزله ضرب على أبواب الحانة التى يسكر فيها، وكان أشد ما أثر فى نفسه أنه ضرب على يد «السوقة» - كما يسميهم المؤلف، أو الأوباش كما يسميهم هو - بعد أن أنقذه الجد منهم وصحبه إلى بيته:

«فمضيا معا إلى حجرة الاستقبال وخيوط الفجر الزرقاء تنشب فى الظلماء. وارتمى رؤبة لاظ على مقعد، وجذب جدى فأجلسه على مقعد قريب، وسرعان ما ولى عنه سكونه فغلبه الانفعال والتاثر، وراح يقول بلسان ثقيل حلت الخمر والانفعال عقدته «أرأيت إلى الأوباش كيف انهالوا على لكما وصفعا؟! أرأيت إلى الإهانة البالغة تنزل بكرامتى، أنا رؤبة بن لاظ ربيب القصر العتيق؟؟ هذه هى الدنيا يا عماه»[١٣]

إن وضع هذه الدلالات موضع التأمـل، يدفعنـا إلى النظر إلى روايـة السراب لا باعتبارها تقدم لنا تحليل شخصية على ضوء عقدة أوديب فى علم النفس الفرويدى فحسب، ولكنها تتخذ من هذه الشخصية رمزًا على تفسخ طبقة وانحلالها. ويبدو هذا التصور أقرب إلى تصور المؤلف ككل. كما تدخل الرواية على هذا الضوء بصورة طبيعية فى سياق التخطيط الروائى الذى يقول المؤلف إنه أعده لرواياته حتى الثلاثية وما بعدها، وأن ثورة سنة ١٩٥٢ هى السبب المباشر فى عدوله عن استكمال التخطيط ليبدأ بداية أخرى من أولاد حارتنا.

---

(١٣) الرواية ص ١١-١٢.

٢

تتميز حكاية الفعل البشرى فى السراب بأن المؤلف لا يلجأ فيها إلى وصف الأحداث أو كتابة تقرير عنها ولكنه يضعنا مباشرة أمام الحدث. وهى أول رواية لا يتحدث فيها المؤلف بلسانه، ولكنه يرويها على لسان الشخصية الروائية الرئيسية فيها، وتخلو الرواية نتيجة لذلك من اتخاذ المؤلف موقف العارف بكل شىء ومن الحكم على الفعل البشرى وتقييمه - ظاهريا على الأقل - بل ومن تقديم أوصاف وأفعال غير موظفة أو تفاصيل دقيقة لا تتطلبها الرواية، أو أحكام قد تتناقض مع أفعال. كما تتميز الرواية بتماسك البناء، ودورانه على محور واحد، بدلا من عدة محاور، كما حدث بالنسبة للقاهرة الجديدة، وخان الخليلى.

وبرغم إيجابية هذه الظاهرة بالنسبة لرواية «السراب» وتتابع أحداثها بصورة أكثر سلاسة وتماسكا، فإن المؤلف وطريقته الكلاسيكية فى سرد الأحداث لا تختفى تمامًا من الرواية بل تعود لتطل علينا، وتفرض وجودها من تحت عباءة «كامل رؤبة لاظ» بطل الرواية لنلتقى من جديد بكثير من المظاهر التى التقينا بها فى الروايات الأولى للمؤلف، والتى كان من المفترض أن تختفى من رواية «السراب» مع إدعاء المؤلف بأنه يسرد الرواية على لسان المتكلم.

وأول المظاهر التى كان يفترض أن تختفى من بناء الرواية صرامة البناء وهندسيته وتقليديته، فالمفترض أن شخصية الراوى فى الرواية شخصية مريضة مرضا يفقدها التوازن ويكاد يدفعها دفعا إلى الانتحار. بل إن الراوى نفسه يعجب لماذا يترك المجتمع أمثاله من الناس ليعيشوا، ولماذا لا يتخلص منهم: «ألسنا نشذب الأشجار فنبتر ما اعوج من أغصانها وفروعها؟ فلماذا نبقى على من لا يصلحون للحياة من أفراد الناس؟! لماذا نتسامح بل نهمل فنفرضهم على الحياة فرضا أو نفرض الحياة عليهم كرها؟ لهذا يسعون فى الأرض غرباء مذعورين، وقد يبلغ منهم الذعر أحيانا أن يخبطوا على وجوههم كالمحمومين، فيدوسوا بأقدامهم المتعثرة ضحايا أبرياء»[١٤].

---

(١٤) السراب ص ٣.

هذا الراوى المريض الذى كان أى مظهر من مظاهر التواصل الاجتماعى يمثل بالنسبة له الجحيم الذى لا يستطيع الاقتراب منه، والذى لم يكتب فى حياته خطابا ويبدو على طول الرواية وكأنه لم يقرأ كتابا، يفترض المؤلف أنه هو الذى يكتب الرواية وهو يكتبها لنفسه فقط كمحاولة أخيرة للشفاء والتغلب على المرض وإلا لم يبق أمامه إلا الإنتحار، وربما كانت عملية الكتابة نفسها أولى الخطوات على طريق الشفاء المنشود.

كان من حقنا مع هذا الراوى المريض نفسيا الذى لا يحترف الكتابة، ولم يمارسها من قبل، أن نتوقع تركيزًا على الداخل وتجاوزا للزمان والمكان، والحديث بأسلوب تيار الوعى، وتضخيما لدور الأحلام وأحلام اليقظة، ولكننا لا نجد من هذا كله الكثير بل نجد بديلا له الصورة التقليدية لروايات نجيب محفوظ السابقة بنفس البناء الهندسى التقليدى. وتقف شخصية الراوى المريضة الجاهلة فى موقع المؤلف مفسرة لكثير من المظاهر ومعلقة عليها بوعى المؤلف نفسه، قابضة بالدقة المعهودة على ناصية الأحداث. كل الفرق أن الرواية تكثر فيها علامات التعجب وعلامات الاستفهام بصورة أكبر من غيرها من الروايات، وبحيث تحول ما كنا ننتظر منه خطوة أكثر إيجابية إلى خطوة تثير فى نفس الناقد والقارئ حيرة شديدة، مصدرها كيف يعى الراوى مأساته إلى هذا الحد ثم يبقى بعد ذلك مريضا، ثم كيف يسيطر على مأساته لدرجة تسجيلها فى عمل روائى، وهو الذى لم يمارس حتى مجرد كتابة الرسائل. وكيف يحاول إحداث توازن فى روايته للقصة بين عالمه الداخلى وعالمه الخارجى؛ وهو المستغرق فى جحيمه الداخلى إلى هذا الحد. وأخيرا كيف يحتفظ للأحداث باتساقها وتتابعها الزمنى فى الوقت الذى كان يفترض فيه أن يسيطر الزمن النفسى، ويختلط الماضى فيه بالحاضر بأحلام اليقظة مع مثل هذه الشخصية؟

وتبدأ رواية السراب بمقدمه يتحدث فيها الراوى عن مبررات كتابته للرواية ويوضح حالته النفسية أثناء كتابتها، ولن نشعر بفارق كبير بين طريقة الراوى، والطريقة التقليدية للمؤلف فى رواياته السابقة، ولو كان الراوى شخصية موضوعية وحيادية إلى هذا الحد لما كان ثمة مأساة. وبعد المقدمة يبدأ الراوى فى تقديم حياته وكأنه يؤرخ لها بصورة تقليدية كاملة. فيبدأ ص ٨ بزواج أمه وأبيه وإنفصالهما ومصادفة

عودة الأم إلى الأب ليولد الراوى سخرية من سخريات الأقدار. وفى الفقرة الرابعة ص ١٣ يتحدث عن طفولته ويستمر الحديث عن الطفولة حتى ص ٢٠ وفى الفقرة السادسة ص ٢١ يبدأ الحديث عن حياته المدرسية بمدرسة الروضة، ثم المدرسة الابتدائية، ثم الثانوية ثم الفشل فى الدراسة الجامعية... إلخ، مع الإشارة إلى ما تخلل ذلك كله من أحداث.

ومع هذا التنظيم الدقيق لمراحل ذكريات الراوى المسيطر عليها والخاضعة للتوقيت والتتابع الزمنى الدقيق، كان المؤلف فى الفصول الأولى حريصا على أن تبدو الأحداث مسرودة فى شكل ذكريات، أو مطروحة فى صيغة سؤال، فالراوى يسأل أمه مثلا عن الغزل فى أيام صباها ليكون ذلك مبررًا للحديث عن الظروف التى أحاطت بزواجها[١٥]. أو يبدأ فصلا آخر بهذا التساؤل، «أأظل الدهر فى حجرها كأننى عضو من أعضائها!!»[١٦]، ولكنه يزهد فى هذه الطريقة ويستمر الراوى ينفر من أسلوب اللاوعى، وإذا أراد أن يذكر مشاعر داخلية نبهنا إلى ذلك بوضوح، وكان يمكن للمؤلف أن يلجأ إلى أسلوب الحلم الذى يمكن له من خلاله أن يحطم هذا النظام الدقيق للأحداث، ولكنه حين يذكر الحلم لا يقصه وحين يقصه يختصره ويعقله إلى أقصى درجة ممكنة، وحتى فترة الهذيان التى قضاها الراوى فى نهاية الرواية لا نسمع عنها كثيرا لا من الراوى ولا من المحيطين به.

يتحدث الراوى عن بيت حبيبته الذى كان يتطلع إليه كل يوم، ويحس أنه أصبح شخصية معروفة عند أهل البيت. ثم يعقب على ذلك بذكر انفعالاته الداخلية، فيقدمها ملخصة ومبتورة على هذه الصورة: «مهما يكن من أمر فلا داعى للخوف من البيت، وإنى لأحبه من مجامع قلبى، أناسه وأثاثه وحجراته وحتى خادمته. إنى أعيش فيه بروحى، وأجاذب أهله – فى الخيال – أشهى الأحاديث، أما حبيبتى فهى ملء القلب والعقل والخيال»[١٧].

وينتهى المؤلف من وصف كل هذه العواطف عند هذا الحد، فإذا حلم فى المنام كان

(١٥) الرواية ص ٨.

(١٦) المرجع ص ١٧.

(١٧) نفس المرجع ص ٩١.

الحلم مختصرا ومبتورا بصورة أقسى من الصورة السابقة. يقول «وحلمت تلك الليلة بحبيبتى، فكانت أول زورة فى المنام»[١٨]. وينتهى الموضوع عند هذا الحد. ويصف هذيان مرضه فى خاتمة الرواية بهذه الصورة المنظمة البالغة الدقة: «وفى أحوال أخرى عابثنى الوهم فخيل إلى أنى غير بعيد من اليقظة، وأنى أكاد أميز أصواتا مألوفة وأرى وجوها أعرفها حق المعرفة، فأستصرخها أن تهرع إلى نجدتى، وناديت أمى كثيرا حتى أحنقنى تقاعدها عنى وعجبت له عجبا شديدا. وكانت برأسى المحموم أحلام غريبة فرأيت فيما يرى النائم أننى ممتط منكب أمى، وأنها تذهب بى وتجئ كما كانت تفعل فى عهد طفولتى، ورأيتنى حينا آخر ممسكا بتلابيب أخى مدحت فى نضال عنيف، فى جو صاخب، وهو يصيح بى لا تقتلنى لا تقتلنى وخيل إلى أنى رأيت أحلامًا كثيرة ولكن ابتلعتها الظلمة»[١٩].

وحتى فى الهذيان الذى يقدمه بطل الرواية المريض المحموم لا نلتقى إلا بأفعال محكوم عليها تماما واضحة الدلالة ومسيطر عليها ومختصرة مبتورة.

وكان لسيطرة المؤلف - الراوى - على الأحداث والتزامه المنطق الدقيق فى عرضها، وخضوعه الكامل للزمان والمكان بمنطقهما الظاهرى، وبعده عن كل صور الفوضى الداخلية لمشاعر شخصية الراوى فى عالم اللاشعور أو عالم الحلم أو الهذيان أن فقدت الأحداث عالمها الذى كان يمكن أن يكون بالغ الخصوبة والتنوع وظلت الأحداث مدببة فى اتجاه الهدف بصورة واعية وعيا كاملا بحيث تبدو طريقة الراوى فى حكاية الحدث متوحدة إلى حد كبير مع طريقة المؤلف نفسه.

واتجاه الأحداث الوحيد يتجه إلى بيان صورة شخصية متعلقة بالأم كارهة للاب، تجد الحماية فى البيت. ويتحول التعلق بالأم إلى ثبات فى الشخصية عند مرحلة الطفولة، وتقمص لشخصية الأم، ويبدو الجانب الطفولى والأنثوى فى الشخصية ثابتا ومسيطرا، وتبدو علاقة الشخصية بالمرأة فى صورتين، صورة حب طاهر وسام يتجه إلى الأم وإلى أى أنثى تشبهها ومنها الزوجة، وصورة حب جسدى مادى تمثله الخادمة التى عرفته بالجنس ثم طردت لتمتد فى أحلامه إلى خادمات المنيل بعد زواجه. فيظل البطل

(١٨) السراب ص ٩٢.

(١٩) الرواية ص ٣٢٣.

نقيا طاهرا مع الزوجة، ممارسا لجانبه الترابى فى العادة السرية، ثم ينتهى إلى عشيقة تقوم بدور الخادمة وخادمات المنيل. ويظل هو ضحية لهذه القسمة الحادة بين الروح والجسد حتى ينتهى إلى مأساته الدامية.

والأحداث تسير مدبية فى هذا الاتجاه وحده، وهى لذلك تفقد الكثير من حيويتها وخصوبتها. وتسيطر عليها مجموعة من الثوابت التى تتكرر عشرات المرات. من هذه الثوابت توقه الشديد إلى مرحلة الطفولة ونكوصه الشديد إليها باستمرار كلما واجه المجتمع ومهما تقدمت به السن. يقول وهو يتأهب لكتابة الرواية بعد أن مر بكل هذه التجارب المرة المؤلمة: «ولأعترف أنى شديد الحنان إلى الماضى وقد بت فى هذه الفترة الأخيرة أشد ما أكون حنانا إليه، ولعل ذلك منى ليس إلا توقا صريحا إلى الطفولة، وإنى لأدرك ما فى هذا الحنين والتوق من خطورة هى سر دائى الأسيف فى الحياة»[٢٠]. وتداعبه عشيقته وهو يشارف الثلاثين كما تداعب الأم طفلها، فتداعب شفته بأصابعها وتناديه محاكية الأم «كتكوتى»[٢١]. بل يظل ينام فى سرير أمه رجلا موظفا فى السادسة والعشرين: «واطردت حياتى بين عمل ممقوت وحب حائر غريب. وكان بيتنا فى ذلك الحين من البيوت السعيدة، اطمأنت قلوب أهله، فسكن خاطر الشيخ الهرم، وقنعت أمى بما قسم لى ولها. بيد أن جدى قال لى يوما بلهجة ساخرة:

ألا اخجل يارجل وابتع لك فراشا، أتظل الدهر تنام فى حضن أمك وابتعت بالفعل فراشا، ولكنى ركبته فى نفس الحجرة فظلت تحوينا معا، وهى الحجرة التى رأيت فيها نور الدنيا»[٢٢].

ومن الثوابت التى تكررت بشكل مبالغ فيه؛ ارجاع سبب فشله فى دراسة الحقوق إلى درس الخطابة، والذى فرض عليه الأستاذ فيه أن يواجه الطلبة ويخطب فيهم، وعجزه عن هذه المواجهة وفراره من المحاضرة ورفضه العودة إلى الكلية وإلى التعليم الجامعى بأسره، والمؤلف يكرر ذكرى نفس الحادثة كلما واجه الراوى جماعة مجتمعة من الناس وخاصة إذا كانت الانظار موجهة اليه، كما حدث وهو يخطب عروسه،

---

(٢٠) المرجع ص ١٣.

(٢١) السراب ص ٢٧٦

(٢٢) الرواية ص ٨٨ – ٨٩.

وما حدث من رفضه الطفولى المتشنج أن يسير فى زفة مع عروسه وليست الثوابت المتكررة هى ما يميز الأحداث وحدها ولكن المؤلف يفرض على الراوى من الأفعال أو الأقوال مالا يستطيعه إلا المؤلف نفسه، فالراوى يزعم لنا مثلا أنه يذكر ما أحس به طفلا رضيعا وهو يفطم: «وتعاودنى ذكرى جهد مضن بذلته كى أزدرد حلمة الثدى فيصدنى شئ مر مذاقه»[٢٣].

وهذا الراوى المريض يصف الحب فيقول: «المرأة تلعب فى حياتنا الدور الذى تلعبه قوة الجاذبية بين الأجرام والنجوم. فما من رجل «حى» إلا وفى خياله امرأة ، حاضرة أو غائبة، ممكنة أو مستحيلة، محبه أو كارهة، مخلصة أو خائنة، وفهمت فهما جديدا، كأنه لقوته بكر جديد، معنى قولهم إن الحب الحياة والحياة الحب لم تكن حياة ثم كان حب، ولكن كان حب فكانت حياة. وأقسمت فى تلك اللحظة لا أعرض عن الحب ما حييت[٢٤]. وإذا كان الراوى يحكى عن الحب بهذه الطريقة ويصف فعله وتأثيره على حياة البشر بهذه الصورة، فإن أحدا لا يستطيع أن يتصور كيف يمكن أن يتحدث كاتبنا الكبير نفسه.

لقد تخلصت رواية «السراب» من المحاور المتعددة والتقرير، ومن كثير من التفاصيل غير الموظفة، ونجح المؤلف فى تخليص أحداثه من كثير من العوامل التى تعوق حركتها ، وإن ظل لطريقته التقليدية وسيطرته على حركة الأحداث وتوجيهها قدر كبير مما كان له فى رواياته السابقة.

٣

يبدو التعامل مع الشخصيات فى رواية «السراب» أبسط كثيرا من التعامل مع الشخصيات فى روايات نجيب محفوظ السابقة عليها، فنحن أمام شخصية رئيسية واحدة هى شخصية «كامل رؤبه لاظ» يحكى لنا مأساة حياته التى بدأت منذ طفولته، وختمت فصولها وهو يقترب من الثلاثين. وطبيعى أن البطل الراوى لا يعيش فى جزيرة مهجورة ولكنه يعيش بين آخرين. وكان من الطبيعى أن يقدم لنا مجموعة من

---

(٢٣) المرجع ص ١٤.

(٢٤) نفس المرجع ص ٢٧٥.

الشخصيات الثانوية التى ارتبطت حياتها بحياته. وأن يشتد اهتمامه بها أو يضعف مع قربها أو بعدها من حياته فى مرحلة الطفولة نقطة التركيز الهامة المؤثرة على هذه الشخصية وعلى مصيرها ثم على مأساتها.

ولا تروى قصة حياة البطل على لسان المؤلف، ولكنها تروى بلسان البطل نفسه ومن هنا اكتسبت الشخصية قدرا كبيرا من التماسك يعد بالقياس إلى الروايات السابقة ايجابيا إلى حد كبير، فهى لا تصور من خلال تقارير تلخص تاريخها وتعطيها صفات معممة قد تتناقض مع بعض أفعالها وأقوالها فى الرواية. وليس ثمة من يتدخل فى فعلها بالشرح أو التعليق، أو يفرض عليه نتائج لا تتفق مع طبيعته. لقد تخلصت شخصية«كامل رؤبه لاظ» من كثير من ذلك كله، فالراوى يحكى بنفسه أعماله، ويركز على ما يعتبره هوهاما، ولا يهتم إلا بالشخصيات التى تركت بصماتها الواضحة على حياته ويختار بنفسه الأفعال والذكريات المؤثرة على هذه الحياة.

وزاد من تماسك الشخصية أن المؤلف يعرض الشخصية، وهى خاضعة لتفسير علمى لمدرسة من المدارس التى كانت يوما ما رائدة فى مجال علم النفس الحديث. ومهما كان موقفنا من هذه المدرسة وآرائها رفضا أوقبولا، فهى تزعم لنفسها القدرة على تفسير الفعل البشرى وتضع له القوانين الناظمة والمفسرة. واتباع النظرية المتكاملة لهذه المدرسة يكسب الشخصية تماسكا لا شك فيه يستمد أصوله من أرض صلبة ومتماسكة ويبدو أن مصدر الإيجابية فى رسم الشخصية يمثل فى نفس الوقت السلبيات التى تعترض طريق تصورنا لها.

وسنظل نشعر بالحيرة أمام هذا الراوى المريض الذى لم يكتب فى حياته رسالة والذى خرج من مأساة مروعة فقد فيها زوجه وأمه، متهما نفسه بأنه السبب الرئيسى لمقتلهما معا وفى نفس الوقت. وسقط نتيجة لذلك فاقدا لوعيه مدة ثلاثة أيام، ثم يخرج من هذه الحالة، وقد تكشفت له الكثير من أسرار حياته، ليكتب رواية موضوعية وحيادية عن السر فى مأساته، وكأنه يكتب بقلم المؤلف نفسه. ويعترف بأنه فى حياته كان جزارا وكان فى الوقت نفسه ضحية وعلى حد تعبير المؤلف انه كان ضحية ذات ضحيتين[٢٥]. بل يبالغ فى موضوعيته مطالبا المجتمع ببتر أمثاله من الذين لا يصلحون

(٢٥) السراب ص ٤.

للحياة كما نشذب الأشجار فنبتر ما اعوج من أغصانها[٢٦].

وإذا كانت حكاية رواية «السراب» بأسلوب المتكلم توقعنا فى مثل هذه الحيرة، فإن الاعتماد فى تصوير الفعل البشرى على نظرية علمية متماسكة أحدث جفافا للشخصية التى كانت تعطى المؤلف فرصة بالغة الروعة للتخلص من النمطية ومن الثبات اللذين يتصف بهما الكثير من شخصياته.

ولعل أول ما نريد الإشارة إليه فى تصوير المؤلف لطبيعة الفعل البشرى لهذه الشخصية، أنها بما أعطاه لها المؤلف من صفات نابعة من طبيعة تفكيره أو من النظرية التى يصور حياتها على ضوئها، تبدو خاضعة لمصيرها بصورة قدرية، وإرادتها على تغيير مصيرها مشلولة أيضا، بل والشخصيات المؤثرة فى حياتها تبدو أيضا مشلولة وعاجزة ولا طريق أمامها للخروج من مأساتها.

فمجرد اسم البطل «كامل رؤبة لاظ»، يشير إلى أنه ينتمى إلى أصول تركية، وإذا فالبطل الراوى غير مسؤول عن مولده فى طبقة انهارت وتفسخت. وعاش البطل فى أسرة ممزقة فالأب ساقط من البداية وليس ذلك مسؤوليته أيضا فهو من طبقة أصبحت تحتقر العلم والعمل ولا تهتم إلا بالمال والملذات الدنيوية، تغرق حياتها فى المقامرة والخمر، وكل ما لديها من رصيد هو الاستناد على وهم اسمه الأصل العريق والبيت العتيق وما دام رؤبة لاظ قد ربى فى بيئة بلا قيم، فلم يكن غريبا بالنسبة له أن يفكر فى الحصول على المال بمقامرة أخرى أكبر، هى محاولة قتل والده بدس السم له. وتفشل المؤامرة ليتحول الأب بعد ذلك إلى «وحش آدمى» كما يصفه الجد، وإلى الانتهاء تماما كانسان[٢٧].

أما الجد المسؤول عن زواج ابنته من «رؤبة» فقد كان، كما سبق أن قدمنا، مخدوعا بجاه الأسرة ومالها وأصلها العريق، حسن النية فى ذلك كله، راجيا الخير لابنته، سر بالخطبة سرورا لا مزيد عليه، وفرح بجاه الأسرة العريق، قيل له إنه جاهل جهل العوام قال وما حاجته إلى العلم ، وقيل له إنه بلا عمل فقال وما حاجته إلى العمل،

(٢٦) الرواية ص ٣.

(٢٧) المرجع ص ٣١.

بل قيل له صراحة إنه شاب ذو أهواء جامحة وأنه سكير عربيد فقال إنه يعلم أنه شاب وليس براهب».

وكيف يرفض الجد شابا لهذه الأسباب مع جاهه العريق وهو نفسه لم يحصل إلا على الشهادة الابتدائية، ولا يخلو من ميل إلى المقامرة والشراب[٢٨]، ينفق فيهما كل وقته برغم قدرته على ضبط هذا الميل حتى لا يدمر حياته، كما دمر حياة الكثيرين من قبله.

أما الأم فأى مسؤولية يمكن إلقاؤها على فتاة جميلة يزوجها والدها من الرجل الذى يحس حسب قيمه هو، أنه صالح لها. وكان حقها أن تبهر بهذا البك الأصيل الثرى وأن تسعد بهذا الزواج ولكنها حين زفت إلى زوجها لم تمكث فى بيته إلا أسبوعين، فبعد أسبوع كان «رؤبه» لا يرجع إلى بيته إلا عند مشرق الشمس، وفى اليوم الأخير من الأسبوع الثانى ضرب زوجته ضربا مبرحا فغادرت قصره إلى بيت أبيها، وظلت فيه حتى وضعت طفلتها، ثم سعى نفر من الأصدقاء إلى الصلح بين الزوج والجد، فعادت الأم إلى زوجها، ومكثت هذه المرة شهرين لم تذق فيهما الراحة إلا أياما معدودة ثم عاد سكيرا عربيدا فعادت لتضع طفلها الثانى[٢٩].

وبعد ما يزيد على سبعة أعوام أنقذ الجد الأب من جمهور من السوقة يضربه أمام حانة وأوصله إلى بيته بالحلمية، وهناك بكى رؤبة وأعلن التوبة واجتمع شمل الأسرة من جديد، ودامت إقامة الزوجة أسبوعين أيضا، لم تعاشر زوجها فيهما إلا يوما واحدا، وعاد رؤبة إلى سابق عهده سكيرا عربيدا لتعود وحدها من جديد إلى بيت أبيها وفى بطنها طفل جديد هو «كامل رؤبة» راوى القصة وبطلها[٣٠]. أليس من حق هذه المرأة التى فقدت الزوج والولد، والأب المشغول عنها أن تتشبث بالطفل الوحيد الباقى لها بكل غريزتها وبعد أن اتخذت منه بديلا عن الزوج والأب والولد.

ولا يبقى أمامنا سوى إلقاء المسؤولية على الأب الذى يبدو بدوره ضحية، وضحية لقوة غامضة غير مشخصة، قد تكون هى قوة التغير الاجتماعى الذى لا يؤدى فى

---

(٢٨) السراب ص ٩

(٢٩) الرواية ص ٩ - ١٠.

(٣٠) المرجع ص ١١ - ١٢.

روايات نجيب محفوظ إلى شئ إيجابى واضح، بل خلفه الكثير من المآسى ومنها مأساة رؤبة ويزيد من قدرية مصير الشخصية عند نجيب محفوظ أن الوراثة عنده آلية وميكانيكية. وكامل لذلك يرث صفات أمه ليس ماديا فقط ولكن معنويا أيضا، وفى أكثر من مناسبة يصف المؤلف وجه كامل بأنه صورة طبق الأصل من وجه أمه، وكذلك قلبه[٣١]. ويصف أخاه مدحت بأنه صورة طبق الأصل من أبيه. وحين يرث الطفل من والديه فهو لا يرث استعدادات ولكنه يرث ما يشبه غريزة، والبطل يصف أنانيته بأنها أنانية فطرية[٣٢]. وتصبح الصفات الموروثة نتيجة لذلك حتمية قدرية نكتسبها فى بطون أمهاتنا وتتحول فى أبطال نجيب محفوظ إلى قوة قدرية أخرى تسوقنا إلى أقدارنا ومآسينا دون أن نملك لها دفعا أو مقاومة.

هذه الصفات المعدة لنا سلفا والتى لا نملك لها دفعا تقلل إلى حد كبير من المسؤولية الاجتماعية، وتجعلنا نكتفى إزاء شخصيات نجيب محفوظ بالوقوف موقف المتفرج عاجزين عن التعاطف معها. وما دمنا لا نستطيع أن ننقذها من الهوةالتى تنحدر إليها لا نحن ولا أية قوة أخرى، فلا يبقى أمامنا ما يمكن عمله إلا الضيق واليأس من الحياة الإنسانية التى تسوق البشر إلى طريق المأساة وهم مدفوعون بقوة قاهرة عاجزين عن المقاومة، وانقاذ أنفسهم. وليس ثمة من يستطيع أن يمد لهم يد الإنقاذ بأى صورة من الصور. وضاعف من ثبات صورة البطل وتفرده وعجزه أن شخصية هذا البطل اكتملت لها صفاتها داخل جدران المنزل ومن خلال علاقته بأمه، بعيدا عن الوسط الإجتماعى. وظل عالمه الداخلى على طول الرواية خاضعا للصفات التى تكونت وثبتت حتى نهاية المأساة.

كان لظروف ميلاد «كامل رؤبة» التى سبقت الإشارة إليها أن ولد «كامل» فى بيت لا يعيش فيه من البشر إلا أمه، فهو يعيش فى بيت جده بالمنيل، وأبوه وإخوته يعيشون فى قصر الوالد بالحلمية، وأما جده فحاضر كالغائب يعيش أغلب وقته فى أندية القمار، أما جدته لأمه فماتت من زمن بعيد، وأما خالته وزوجها فيعيشان وأولادهما فى مدينة اقليمية بعيدة هى المنصورة. وبذلك أخلى المؤلف البيت من السكان

(٣١) السراب ص ٦، ٩، ٧٦، ٩٦.

(٣٢) الرواية ص ٢٢٢.

وأصبح لا يعيش فيه إلا أنثى كسيرة الجناح محرومة، ليس لها إلا هذا الطفل منقذا لكل غرائزها المكبوته وأملا وحيدا فى حياتها. فهو طفل مدلل، يتجول فى البيت يحطم أصص الزهور أو يشد شارب جده الهلالى. يرفل دائما فى فساتين البنات، وشعره مسدل حتى المنكبين مثلهن، ويرفل نادرا فى بدلة عسكرية محلاة بالنجوم والنياشين كبدلة جده الذى كان أميرلايا على التقاعد. ولا يستسلم للنوم إلا بعد أن يمتطى منكب أمه فتذهب به وتجى بطول البيت وعرضه، وكلما توانت حثها بقدمه. فإذا نام نام فى حضنها، وظل ينام فى حضنها حتى بلغ السادسة والعشرين،، ثم ظل يبيت معها فى نفس الحجرة حتى تزوج ويقضى نهاره على كتفها أو بين يديها. ويظل ملازما لها ممتطيا منكبيها حتى فى المطبخ، وهو معها فى حمامها أيضا: «كنا نستحم معا فتحطنى فى طست عاريا وتجلس أمامى متجردة فأرشها بالماء وأقبض على رغوة الصابون النافشة على جلدها فأدلك به جسدى. ولم نكن نغادر البيت إلا قليلا فصلتنا بآل أبى مقطوعة، وخالتى كانت تقيم فى ذلك الوقت بالمنصورة مع زوجها، فإذا خرجت فى النادر لزيارة احدى الجارات اصطحبتنى معها. على إننا كنا نواظب على زيارة السيدة زينب ولعلها الزيارة الوحيدة التى كنا ننتظرها بفارغ صبر»[٣٣]. وظل الطفل المدلل يؤمن بما كانت تؤمن به أمه من تعاويذ ورقى وخشية من الحسد حتى بعد حصوله على «البكالوريا». وملأت أمه عقله بقصص الجان والعفاريت والقتلة واللصوص لترده عن كل تطلع إلى الحرية والإنطلاق.

وهكذا انقسم عالم الطفل إلى عالمين: عالم الذكورة وعالم الأنوثة، الأول منهما يقع خارج البيت ويمارس فيه الأب والذكور عموما الفعل، وهو عالم معاد ظالم قاس، والعالم الثانى هو عالم الأنوثة وهو عالم مسالم، طيب، مريح، وقد شدت الأم الطفل إلى عالمها بكل مشاعر الأنثى الغريقة حتى ألبسته ثياب أنثى وضفرت شعره كالمرأة ولقنته كل قيم الأنثى ونظرتها إلى الحياة. وجعلت خوفه من العالم الخارجى، عالم الأب، خوفا غريزيا بل غريزته الأولى التى يواجه بها الوجود جميعا! «أخاف الناس، وأخاف الحيوان والحشرات، وأفرق من الظلام وما يرصدنى من أوهامه، وأتحامى جهدى عن أن أنفرد بقط، وهيهات أن أنام فى حجرة بمفردى، على أن الخوف كان

---

(٣٣) السراب ص ١٥.

أعمق فى حياتى من هذه الأشياء التى يتمثل لى فيها، لقد استطال ظله الكثيف حتى أظل الماضى والحاضر والمستقبل واليقظة والنوم، وأسلوب الحياة وفلسفتها، والصحة والمرض والحب والكراهية فلم يترك شيئا خالصا»[٣٤].

وإذا حاول الطفل أن يتمرد على عالم الأنوثة لينطلق إلى عالم الذكورة المعادى، حاولت منعه بالتحذير والتخويف والإغراء، فإذا انطلق إلى هذا العلم رغم ذلك كله مكبلا بكل ماضيه إرتد على أعقابه خائبا مدحورا إلى عالمه الآمن. تجربته الأولى والأخيرة للعب مع الأطفال انتهت بانهيالهم عليه ضربا وركلا ليرتد إلى البيت مدحورا منكسرا. ولم يستطع التمتع بسعادة اللعب إلا فى زيارة وحيدة لخالته التى كان لها ستة أولاد وبنت، وبذلت الأم كل محاولة لمنعه من الخروج واللعب معهم، ولكن حجة الخالة كانت قوية: «هل ابنك من لحم ودم وأبنائى من حديد» وحين سافرت الخالة عاد الوضع من جديد إلى سابق عهده وأشد، «وقالت لى أمى:

– كفاك لعبا وجريا، ثب إلى رشدك، وعد إلى ما كنت لا تفارقنى ولا أفارقك»[٣٥]. وأصبح كل جهد لاختراق الحصار عبثا لأنه يعيش بأخلاق أنثى مكسورة الجناح، فإذا حاول الدخول إلى عالم الرجل لم يجد سلاما ولا أمنا ليرتد مهزوما إلى عالمه.

وطبيعى أن يتأخر ذهابه إلى المدرسة حتى السابعة، وحين أغراه جده على الذهاب إلى المدرسة سعد فى أول أمره لأنه سيلعب مع الأطفال، وأحس بالأمان حين قابل الناظر مع جده لقيد اسمه بما أبداه الناظر لجده من ضروب الاحترام. فلما دخل المدرسة أول يوم أحس بأنه القى به إلى الجحيم. لم يبدأ الأطفال بحديث، وقيده العجز والخوف فانصرف الأطفال عنه، ولما طلب منه المدرس النظام وعدم الحركة أحس بقيود السجن تزداد شدة، وفى دقائق الاستراحة قدم نفسه للناظر وطلب العودة إلى البيت فصرخ الناظر فى وجهه بصوت كالرعد «عد إلى قمطرك... عمى فى عينك»، وكتم البول حياء من الذهاب إلى المرحاض فبال على نفسه، ورفض العودة إلى المدرسة ولكنه أجبر على ذلك. ورفع يده مرة ليستأذن المدرس فى الخروج، وبدلا من أن يناديه

(٣٤) الرواية ص ١٦

(٣٥) المرجع ص ٢٠

بيا أفندى قال له يانينه، وضج الفصل بالضحك، وابتسم المدرس وقال: إيه يا سيد أمك»[٣٦] وطبيعى أن تكون شهادته الدراسية كلها أصفارا وكم تمنى لو كان بنتا لا يفرض عليها الخروج أو الذهاب للمدرسة، بل إنه ينتهى فعلا إلى تقمص دور الأنثى، فهو يخشى كما تخشى الفتاة أن يعرف أحد علاقته برباب، وحين أحس أن أهل رباب اكتشفوا علاقته بابنتهم عبر عن مشاعره بقوله: «برح الخفاء وافتضحت»[٣٧] ويقول فى مجال آخر : «أفتضحت وما كان قد كان»[٣٨] وتصبح كل تصرفاته تصرفات أنثى عاجزة، يخشى أن يبدأ أحدا بحديث، ويفضل الموت على مواجهة جمهور أو مخاطبته مما قضى على تعليمه الجامعى فى كلية الحقوق قضاء مبرما.

ولم تكن الثنائية بين العالم المعادى عالم الذكور والأب، والعالم المسالم عالم الأنوثة والبيت، هى ما يمزقه فقط ولكن ثمة ثنائية أخرى حكمت علاقته بالمرأة. وحين بلغ سن البلوغ اهتدى إلى العادة السرية وحاولت خادمة البيت القبيحة أن تمارس الجنس معه وضبطتهما الأم، وأحاطت التجربة بكل طقوس التحريم والتدنيس، وانقسمت علاقته بالمرأة بصورة كاملة إلى صورتين متعاديتين، حب سام طاهر كذلك الذى يربطه بأمه - وحب جسدى ملوث لا يرضى عنه الناس ولا الله وتمثله علاقته بخادمة المنيل والعادة السرية التى يمارسها. وكان مستحيلا أن يجتمع الجانبان فى امرأة. فلم يكن يتخيل وهو يمارس العادة السرية إلا خادمات المنيل القبيحات. أما المرأة المحترمة فهى مجال لحب آخر ليس ثمة ما يربطة بالأول.

هذه الثنائية بين عالم الأب وعالم الأم، العالم المعادى والعالم المسالم، بين شهوة الجسد، والحب السامى، بين الأم وخادمات المنيل، بين العادة السرية المحاطة بجحيم الإحساس بالذنب وبين العلاقة السامية بالمرأة. هى الثنائيات التى مزقت حياته والتى أصبحت جحيمه الذى لا خلاص منه.تكونت فى فترة الطفولة لتصبح قدرا مدمرا لا سبيل إلى الوقوف فى وجهه أو التصدى له.

ولم يكن قادرا على تحقيق هدنة مؤقتة بين هذه الثنائيات المتصارعة إلا بفعل آخر

(٣٦) السراب ص ٢٢-٢٦.

(٣٧) الرواية ص ٨٩

(٣٨) المرجع ص ٩١

يحوطه الإحساس بالذنب وهو الشراب، ولكن الخمر نفسها لم تمنحه شجاعة كافية ليلتقى بامرأة فى «بؤر الفساد»[٣٩] وليس عجزه الكامل عن الخطابة فى كلية الحقوق، ورفضه لأن يزف مع عروسه إلا ممارسة لهذه الثوابت. فلما أحب «رباب» أحبها حبا طاهرا، وجعل منها بديلا للأم. وكان طبيعيا أن يعجز معها عجزا جنسيا كاملا، وأن يستريح إلى حب طاهر نقى، وحين حاول بالخمر تجاوز هذا الحاجز، عجز عن أى إشباع جسدى لزوجته لتطلب هى وتفضل العلاقة الطاهرة وليستنيم هو إلى هذه العلاقة، فى الوقت الذى كانت زوجته تشبع فيه حاجة جسدها مع قريبها «د. أمين رضا»، مما أدى إلى محاولة إجهاضها ثم مقتلها. كان هو مستمرا فى عادته السرية. ويحدد المؤلف العلاقة بين الجسد والروح فى علاقة بطله بالمرأة فيقول «أجل لم تثب بى الهمة إلى الطموح، ولكن هفت نفسى إلى السعادة والطمأنينة، إلى المعيشة الطيبة والزوجة المحبة الصالحة، ولم يجد جديدٌ فى حياتى إلا مواظبتى على الصلاة بعد أن كنت أنقطع عنها فى فترات متباعدة. ولعل هيمان صدرى بالحب هو الذى هيأ لى ذلك الاتصال الطاهر بالله خمس مرات فى اليوم. على أن نفسى لم تتخفف من ألمها القديم وزادتها الصلاة ألما، لما يفرط منى فى ساعات اللذة الجنونية التى أختلسها بليل. لم يعد يسعنى الكف عنها بل زدت استسلاما لها، دون أن يرحمنى الندم يوما واحدا وليس أشقى من أن يقرعك الندم وأنت ذو إيمان»[٤٠]:

ولم يستطع أحد أن يخترق سور الاثم الذى أحاط به بطل الرواية العلاقة الجسدية إلا عنايات الأرملة، التى تشبه جسديا خدم المنيل، والتى قامت هى بدور الرجل فكانت كل المبادرات منها، وكانت رعايتها له أشبه بالرعاية التى تقدمها له أمه. وأصبح الإنقسام فى حياته كاملا بين جانب الروح وتمثله أمه وبديلتها زوجته وبين عنايات. التى تمثل جانب الجسد. ويحدد الراوى طبيعة هذه العلاقة المثلثة بقوله: «كان قلبى موزعا بين أمى وزوجى وعنايات بين الذكريات العميقة والهيام السامى والحب العارم»[٤١]. ويكرر نفس المعنى فى مجال آخر فيقول: «هذه روحى وتلك جسدى، وما عذابى إلا عذاب من لا يستطيع أن يزاوج بين روحه وجسده»[٤٢].

---

(٣٩) السراب ص ١٠١ وما بعدها.

(٤٠) الرواية، ص٩٣

(٤١) المرجع ص ٢٨٣

(٤٢) السراب ص ٢٧٤

وحين اشتد المرض ببطلنا وضعف جسده إلى أبعد حد بصورة يمكن معها قهره وجد أن سبيل خلاصه الوحيد هو التصوف: «إنما خلقت للتصوف، ومن عجب أن وردت هذه الكلمة على ذهنى بغير قصد، ولكن سرعان ما تشبثت بها بدهشة وحيرة، التصوف؟ لست أدرى على وجه التحقيق، ولكنه وحدة وعزوف وتفكير وما أحوجنى للوحدة والعزوف والتفكير..... أجل ينبغى قبل ذلك أن أطهر جسمى ظاهره وباطنه، ثم أكرس قلبى للسماء، لقد خلقت فى الواقع متصوفا ولكن أضلتنى نوازع الحياة وتصورت نفسى فى طهر عجيب، يستحم جسدى بماء معطر، وتتسامى روحى فى صفاء ونقاء، فلا مشهد أرنو إليه إلا السماء ولا خاطر ينبثق فى نفسى إلا الله، وهذه بلابل الجنة تسجع فى أذنى وتلك طمأنينة السلام تقر فى قلبى كان خيالى نشيطا ولكنه غادر فى كثير من الأحايين، فلم يكن يصعد بى إلى ذاك المرتقى حتى يتخلى عنى بغتة فأهوى من عل ثم أعود إلى قلقى القديم وخوفى المقيم»[٤٣].

روحه تدفعه إلى أعلى وإلى التخلص من أدران الجسد، ويظل على ذلك وهو مريض ضعيف الجسد بحيث تسيطر روحه على جسده، فإذا قارب الشفاء بدأ الجسد يستيقظ وعاد الجحيم والتمزق من جديد وتخبره الخادم ذات يوم أن سيدة قادمة لرؤيته ويسأل عنها بلهفة وتجيب الخادم بأنها لم ترها من قبل، وتعنف ضربات قلبه بشدة بالغة ويطلب من الخادم أن تدخلها إلى حجرته: «وألقيت على المرآة نظرة متفحصة، ثم تناولت المشط ورجلت شعرى على عجل وفى حياء شديد، واتجه بصرى نحو الباب. ترى هل يصدق ظنى؟ وكيف غابت عن ذاكرتى طوال ذلك العهد كأنها كانت كامنة فى دم الصحة الذى نضب؟.

ثم سمعت وقع أقدام تقترب، وأطل وجه القادم يبتسم فى شوق وإشفاق فهتفت فيما يشبه الإستغاثة وقد وشى صوتى بما شاع فى صدرى من الإنفعال:

- أنت!»

إذا علمنا هاتين الثنائيتين اللتين تحكمان شخصية كامل وهما: عجزه الكامل فى عالم الرجال وسلامه النفس الذى يجده فى عالم أمه، وعذابه الدائم بين مطالب روحه

---

(٤٣) الرواية ص ٣٢٦.

ومطالب جسده، وهما ثنائيتان تكونتا فى مرحلة الطفولة والصبا، لأصبحت بقية الأحداث التى وقعت للشخصية مجرد شواهد مكررة لا تعمق الشخصية، ولا تضيف إلى سماتها الكثيرة.

أما موقف نجيب من الشخصيات الهامشية فيتسم بصفتين، أولهما أنها شخصيات مسطحة بلا أعماق تفسرها صفة وحيدة تغطى كل مواقفها، وبعضها غير محدد الملامح على الإطلاق. وأما الصفة الثانية فهى أن المؤلف يمارس لعبة التضحية بها بأعصاب باردة وأحيانا دون مبرر على الإطلاق. وتكتسب الشخصيات أهميتها قربا أو بعدا من شخصية الراوى. والأب أكثرها سوادا لأن قصته محكية على لسان الراوى الذى يكرهه بالطبع، ولذلك لا يصدر عنه إلا الشر وإيذاء الآخرين وملخص شخصيته أنه وحش بلا خلاق ولا قيم، أما الأم فهى أم بالغريزة ومجروحة، ووالد رباب «جبر بك» غير محدد الملامح إطلاقا إلا من «وفديته»، ومن وصفه بالخضوع لزوجته، ومع ذلك لم نجد لهذه الصفة أثرا فى الرواية... الخ.

وقد ضحى المؤلف بالأم والزوجة التى صورها مثالا خالصا للطهر والنقاء والبراءة ثم فاجأنا بخطيئتها ثم موتها. وضحى بمستقبل «الدكتور أمين رضا» عضو البعثة القادم إلى وطنه، والذى كان وطنيا كاملا قبل سفره للتخصص. والمؤلف يبدو فى ذلك كله وكأن بينه وبين البشر ثأرا. وكأن أى إمكانية للنجاح أو النقاء أو البراءة تؤرقه وتثيره إلى أكبر حد.

ومازال المؤلف يمارس لعبته فى دلالة الاسم على الشخصية كما صنع فى الروايات السابقة، ويبدو هنا أكثر ميلا إلى التهكم على شخصياته، فالراوى العاجز كليا يسمى كامل. والدكتور الذى مارس الخطيئة وضحى بمستقبله يسمى أمين رضا، والوالد يسمى جبر بك السيد، وقد تركه المؤلف لا مجبورا ولا سيدا، محملا بابنة قتيلة وفضيحة، وأحيانا يدل الاسم على بعض صفات الشخصية كشخصية الأرملة عنايات.. الخ وكم يكون جميلا لو لم يكن منطق المؤلف فى تناول الشخصية صارما إلى هذا الحد، ولو أعطاها بعض الخصوبة والمرونة، ولو ترك الحياة الإنسانية وفيها بصيص من أمل، وترك للشخصيات قدرا ولو بسيطا من الإرادة.

٤

تتميز رواية السراب بأن بناءها أشد تماسكا والتحاما من روايات نجيب محفوظ التى سبق لنا معالجتها، فقد كنا من قبل فى مواجهة روايات تقص كل منها حكايات شبه منفصلة يحاول المؤلف الربط بينها، وتدور الأحداث فيها علي عدة محاور شبه مستقلة. أما رواية السراب فتقدم حكاية واحدة هى حكاية «كامل رؤبة لاظ» وتدور الأحداث وتتركز حول هذه الحياة، مما جعل بناء الرواية أكثر تماسكا ونسيجها أشد تلاحما.

وقد حاول المؤلف قدر جهده التخلص من لغة التقارير، وتجاوز موقف الحضور المستمر للمؤلف، فحكى الحكاية على لسان بطل الرواية. وكان يفترض نتيجة لذلك أن تتوارى شخصية المؤلف وأن لا نحس إلا بحضور شخصية الراوى الذى يحكى الرواية بمنطقه الخاص ومن خلال ظروفه العقلية والنفسية الخاصة. ولكن المؤلف عاد ليطل علينا من جديد بحيث أصبح حضور الراوى مجرد ستار شفاف يبدو المؤلف من خلفه ظاهرا بوضوح، وفى أكثر من صورة.

ومن أوضح الصور التى يظهر فيها المؤلف وتبدو مفروضة على موقف الراوى أن الراوى - كما تصوره الرواية - شخصية مريضة إلى درجة التفكير فى الإنتحار وهو ليس مريضا فقط ولكنه جاهل إلى حد بعيد، وعاجز عن أى مظهر من مظاهر التواصل الإجتماعى إلى درجة عجزه عن كتابة رسالة. ومع ذلك فهذا الراوى المريض العاجز هو الذى يكتب لنا الرواية وهو لا يكتب رواية عن حياته فقط، ولكنه يخضع حياته لنظرية من نظريات علم النفس التحليلى. وهو يدرك إدركا كاملا أن مكمن دائه وسره يكمن فى طفولته وهو لذلك يركز تركيزا شديدا مبالغًا فيه على هذه الفترة ويبدو متمتعا بذاكرة حية يقظة لا أظن أنها توفرت لغيره من البشر، فهو مازال يذكر طعم حلمة الثدى ومرارتها من فترة فطامه. وهو يخضع حياته كلها لمجموعة من الثوابت والثنائيات التى اكتسبها فى طفولته.

ولعل من أهم الأمور التى تثير الباحث فى أسلوب رواية السراب أننا لا يمكن أن

نتصور إنسانا يزعم لنا أنه مريض، وهو عاقل ومنطقى إلى هذا الحد. فهو يبدو على وعى كامل بمرضه ودائه، منطقى فى عرضه لجذور هذا الداء، ابتداء من أسرته المتفسخة وانتهاء بمأساته، بل يبدو موضوعيا ومنطقيا فى حكمه على الآخرين وعلى نفسه. لا يحاول تقديم أى دفاع أو تبرير لسلوكه وذاته. ويبدو ذلك واضحا فى الرواية من خلال افتقار بنائها لأى مظهر من مظاهر التلقائية. ولم يلجأ المؤلف كثيرا للأساليب التى كان يمكن أن تساعده على تحطيم المظهر البالغ المنطقية والإحكام فى عرضه لتفكير بطله الراوى ونفسيته.

وكان يمكن بأسلوب الوعى تحطيم التسلسل التقليدى للزمان والمكان، وكان يمكنه استغلال أسلوب الحلم، والهذيان والمونولوج الداخلى والإسترجاع، لوضعنا فى جو نفسى وعقلى أقرب إلى الحالة العقلية والنفسية لبطله الراوى.

ويزيد من تعقيد الموقف سيطرة لغة المؤلف المتمسكة باللغة العربية الفصحى - التى لاتخلو من تقعر - على أسلوب الراوى، الذى يريد لنا المؤلف أن نحس بأنه جاهل وغير مثقف. ومن أكثر الأمور مدعاة للدهشة، أن هذا الراوى المريض بعد أن سكر لأول مرة فى حياته يركب عربة حنطور ثم يخاطب الحوذى بصوت مرتفع قائلا:

- «إلى بؤر الفساد»[٤٤].

وقد ألهم الله الحوذى فى الرواية ففهم ما يريد بطل الرواية، وسارع بتلبية رغبته، أما نحن فلا نملك غير الإبتسام متذكرين الحكاية الشعبية التى تروى عن الشيخ حمزة فتح الله فى رحلة له إلى الريف، وقد سقط حماره فى الوحل وعجز عن النهوض، وصاح الشيخ حمزة طالبا العون، ولبى صرخته فلاح لم يستطع فهم ما يريد الشيخ حمزة فتح الله الذى كان يصر دائما على الحديث باللغة العربية الفصحى وحاول الفلاح جاهدا أن يفهم عن الشيخ ما يريد، ثم أقلع يائساً عن المحاولة، ولكنه من غيظه ضرب الشيخ علقة ساخنة.

وتخاطب والدة رباب ابن اختها الدكتور أمين رضا الذى تحبه وتحترمه وتعده فخر أسرتها، والذى عاد من أوربا وقد أكمل تخصصه بالطب، بلهجة تبلغ من فصاحتها إلى

---

(٤٤) السراب ص ١٠٥

درجة قد تؤدى إلى إحساس القارىء بأنها تحمل للدكتور مشاعر مناقضة لذلك كله، «ركز «ياهذا» «اهتمامك فى عيادتك وحياتك ومسألة زواجك على وجه الخصوص، ألا ترى أنك فى الثلاثين وهى سن فاصلة»[٤٥].

وتكشف الفقرة موضوع الدراسة التطبيقية[٤٦] بوضوح عن ظاهرتين بارزتين من المظاهر التى سبقت الإشارة إليها فى أسلوب رواية السراب، أما الظاهرة الأولى فتتمثل فى أن الذكريات التى يحكيها الراوى سواء أذكرها فى صورة سرد أم حوار، وسواء أكانت ذكريات طفولة أم صبا، أم شباب، تبدو منطقية وبالغة الوضوح وكأن ذاكرة المؤلف شريط تسجيل تلفزيونى يحتفظ بالصوت والصورة حية ومكتملة لا يترك مرور الزمن أى بصمة من بصمات النسيان عليها. ويزيد من صعوبة إقناعنا بها أن الراوى المريض يتقمص دور المؤلف فى عرضها والتعليق عليها وتفسيرها، بل وفى لغتها الفصحى التى لا تخلو من ادعاء.

ومفروض أن الراوى فى الفقرة موضوع الدراسة التطبيقية يتحدث عن ذكرياته وهو فى التاسعة من عمره، ويصور فى البداية دراسته فى المنزل على يد أحد الأساتذة بعد عامين قضاهما فى الروضة ولم يستفد فيهما شيئا، وفى الجزء الأخير من الفقرة يتحدث عن العذاب الذى أصابه وأصاب أمه خشية أن يطالب والده بضمه إليه، وكيف أفلح جده بعد مفاوضات مع والده فى تخليصه وأمه من هذا العذاب.

والصورة الأولى التى نقدمها دلالة على وضوح ذكريات الراوى ومنطقية عرضها، صورته مع مدرسه الشيخ، «واستقبلت عاما مثمرا لأول مرة فى حياتى وجلست آمنا مطمئنا بين يدى مدرسى الشيخ، أتلقى مبادىء العربى والحساب بدأت أخطو الخطوات الأولى فى طريق التعليم، وإن مضت ساعات الدراسة فى ثقل وضيق كالعادة. ولكى أضمن معاملة حسنة من المدرس أجلست أمى غير بعيد من باب حجرة الدرس للاستنجاد بها عند الحاجة! ولا عجب فان ذكرى العامين اللذين قضيتهما فى مدرسة الروضة - ما بين ضرب المدرسين واعتداء التلاميذ - لم تمح من نفسى قط. ولم أكن أتصور حتى فى ذلك الوقت أن التعليم واجب ضرورى سأؤديه شطرا طويلا من العمر،

---

(٤٥) الرواية ص ٢٢٥

(٤٦) الفقرة رقم (٧)، تمتد من ص ٢٧ - ص ٣٢.

ولكنى عددته عقابا فرض على لسبب لا أدريه». بمثل هذا الوضوح يحكى الراوى المريض ذكريات مر عليها ما يزيد على عشرين عاما، وبلغة المؤلف نفسه ومنطقيته التى تمتد إلى البناء التقليدى للجملة نفسها المعتنى فيه بالوصل والفصل والمطعم بصيغ مثل: ولا عجب، وقط. ولو غيرنا ضمير المتكلم الذى يستخدمه الراوى إلى ضمير الغائب، وأصبح المؤلف هو الذى يروى القصة لكان ذلك أكثر إيجابية بالنسبة لأسلوب الرواية.

وبنفس الدرجة من الوضوح والمنطقية يحكى الرواى ذكرياته عن موقف التلاميذ منه فى المدرسة الإبتدائية: «أما التلاميذ فكان دأبهم السخرية منى ما وجدوا إلى ذلك سبيلا، وكان عجزى عن إنشاء صداقة حقيقة مرة لا شك فيها. فلم أظفر فى حياتى بصديق، والحق أنى لست أسوأ من كثيرين ممن يتمتعون بصداقات سعيدة، ولكنى شديد النفور بطبعى، شديد الخجل، محب للوحدة والعزلة، عديم الثقة فى الغرباء، وزاد طبعى تعاسة ما جبلت عليه من صمت وعى وحصر، فلم أحسن الكلام قط». وإذا كان ممكنا أن نقبل من المؤلف صيغا مثل ما وجدوا إلى ذلك سبيلا، حقيقة مرة لا شك فيها، وزاد طبعى تعاسة ما جبلت عليه من صمت وعى وحصر.. ألخ، فان من الصعب علينا أن نقبل هذه الصيغ على لسان الراوى الذى يفترض فيه أنه جاهل لم يكتب فى حياته رسالة.

ويسيطر الوضوح والمنطقية ولغة المؤلف التقليدية على الحوار كما يسيطر على السرد والمؤلف يقدم لنا حوارا بين والدة الراوى البطل وجده يكشف عن السيطرة الكاملة للمؤلف على الحوار الذى يتسم بنفس الصفات التقليدية لحوار المؤلف فى الروايات السابقة:

«وبكت أمى يوما فى محضر جدى وقالت له:

– لقد فقدت راضية ومدحت فلم تقع عليهما عيناى منذ تسع سنوات، ولم يبق لى إلا كامل، فهو عزائى الوحيد فى هذه الحياة، ولا أدرى ماذا أفعل إذا سلبنى الرجل إياه.

وهز جدى رأسه الأشيب متبرما، وكان هذا الحديث يكربه، وقال لها:

– وماذا بيدى أن أفعل؟ هذا حكم الشرع ومالنا من حيلة فيه، والرجل الذى تعنيه هو أبوه على أى حال، وليس برجل غريب!

فهتفت أمى فى تألم واحتجاج:

– أبوه !!. أتدعو هذا الوحش أبا؟! يا أسفى على راضية ومدحت فى البيت الذى جعل السكير منه حانة. إن الأبوة لم تختلج بصدره قط، وكامل قد ترعرع فى رعايتى ونهل من حنانى ولم يدر شيئا عن شواذ المخلوقات، فاذا أخذه الرجل هلك بين يديه، وهلكت هنا وحدى.

وخنقها البكاء فأمسكت عن الكلام مرغمة، ولما استردت انفاسها استطردت تقول:

– هل تتصور يا أبى أن كامل يستطيع أن يعيش بعيدا عن أمه؟ إن يدى هاتين تطعمانه وتلبسانه وتنيمانه، إنه يخاف خياله، وإنه لتفزعه زفرات الصراصير، فكيف يأذن الشرع بأن ينتزع مثل هذا الطفل من أحضان أمه.

وإلى جانب وضوح الحوار ومنطقيته، وسيطرة البناء الكلاسيكى على جمله، فان الباحث يعتقد بأن صيغا مثل: «تطعمانه وتلبسانه وتنيمانه» أو «وإنه لتفزعه زفرات الصراصير» أو «ولم يدر شيئا عن شواذ المخلوقات» ستترك بالضرورة أثرا سلبيا على الموقف المتوتر المفزع الذى يريد المؤلف إقناعنا بأن الأم كانت تعيشه.

أما الظاهرة الثانية التى نريد أن نشير إليها فى الفقرة موضوع الدراسة فتتمثل فى نفور المؤلف من مواجهة مشاعر التمزق والقلق والعذاب داخل النفس الإنسانية، والراوى يكتفى بوصف هذه المشاعر وتقريرها بدلا من تصويرها، وهى نتيجة لذلك تبدو عامة ومسطحة وتقليدية وليست خاصة ومعمقة. فالمؤلف يصف عذاب الأم وخوفها وقلقها من سكين الأب الذى يستطيع انتزاع وليدها منها على هذه الصورة: «على أن أمى لم تكن أسعد حالا منى، كانت تعانى عذابا من نوع أشد وقد ازدادت كآبة فى تلك الأيام، فلم تكن تخلو إلى نفسها حتى تبكى مر البكاء ولم تكن تجلس إلى جدى حتى تفاتحه بالأمر الذى يقض مضجعها».

ولايتقدم بنا المؤلف كثيرا وهو يصف لهفة الأم المعذبة وهى تنتظر نتيجة المفاوضات بين الأب والجد، والتى ستفصل فى مصيرها ومصير ولدها فيقول على لسان راويه: «ذهب الشيخ إلى أبى ليفاوضه فى شأن استبقائى فى كفالته.. ذهب الشيخ إلى أبى وانتظرنا وأيدينا على قلوبنا. ومروقت الانتظار على أمى فى عذاب لايمكن أن أنساه مهما امتد بى العمر. ولم يكن يقر لها قرار أو يسكن جانب، وجعلت تخاطبنى حينا وتخاطب نفسها أحيانا. ودعتنى مرات إلى مشاركتها فى الابتهال إلى الله أن يكلل مسعى جدى بالنجاح. ومضيت أرقبها بعينين محزونتين حتى انتقلت عدوى قلقها إلى صدرى فاستعبرت باكيا. انتظرنا طويلا - أو هكذا خيل إلينا - يشملنا حزن وقلق، تسح أعيننا دمعا، وتلهج ألسنتنا بالدعاء حتى سمعنا جرس حنطور يرن فهرعنا إلى الشرفة».

وأخيرا لقد استطاع المؤلف أن يقدم فى رواية السراب بناء أكثر تماسكا، وتخلص ظاهريا من الكثير من الظواهر التقريرية، وإن ظلت صياغة المؤلف فى كثير من مظاهرها فى الرواية مشدودة إلى صياغته التقليدية فى رواياته السابقة.

الباب الخامس

الواقعية النقدية

الفصل الأول
زقاق المدق والقاهرة القديمة

١

لا يستطيع الباحث إلا الشعور بالإعجاب والدهشة إزاء دقة المخطط الذى تتحرك ضمن إطاره روايات نجيب محفوظ فى الفترة التى تعالجها هذه الدراسة، فبعد أن تعرض المؤلف للقاهرة الأرستقراطية وعلاقتها بالبورجوازية الصغيرة فى رواية القاهرة الجديدة، تحدث عن القاهرة الشعبية وعلاقتها بالبورجوازية الصغيرة فى رواية خان الخليلى. وفى رواية السراب عالج حياة فرد ضائع من القاهرة الأرستقراطية. وكان طبيعيا أن يأتى دور القاهرة الشعبية مرة أخرى ليقدم لنا المهندس الماهر رواية زقاق المدق.

والبيئة المكانية لرواية زقاق المدق هى نفس البيئة المكانية لرواية خان الخليلى، وتدور أحداث الرواية فى زمن مقارب للزمن الذى دارت فيه أحداث رواية خان الخليلى أيضا. وإذا كانت رواية خان الخليلى تصور روائيا عام ١٩٤٢ أو منتصف الحرب العالمية الثانية، فإن رواية زقاق المدق تصور أواخر هذه الحرب.

وفى السطر الثانى من الصفحة الثانية من الرواية تصيح إحدى شخصياتها «إذا كنا نذوق أهوال الظلام والغارات منذ سنوات خمس فهذا من شر أنفسنا». ولم تصور رواية زقاق المدق أواخر الحرب العالمية الثانية فقط، ولكنها سجلت نهايتها[1].

واذا كان نجيب محفوظ يعالج فى رواية خان الخليلى ورواية زقاق المدق نفس البيئة المكانية وفى زمن متقارب، فهذا يعنى أن الخلاف بين الروايتين لا يعنى تغيرا فى الموضوع بقدر ما يعنى وضوحا وعمقا فى رؤية الكاتب لموضوعه. ولعل أول مظهر

---

(١) يمتد الزمن الروائى لرواية زقاق المدق بين سنتى ١٩٤٤ - ١٩٤٥، ونشرت الرواية لأول مرة عام ١٩٤٧، ونحب أن نؤكد فى هذا المجال ما سبق وأكدناه من رفضنا لزعم غالى شكرى، أن المؤلف كتب روايته بين عامى ١٩٤١ - ١٩٤٢، كما نؤكد أيضا استحالة هذا الزعم.

لعمق رؤية الكاتب ووضوحها فى رواية زقاق المدق أن المؤلف تنازل نسبيا عن تثبيت الطبقة بشكل نهائى. ومع أن المؤلف كان حريصا على تأكيد عزلة الزقاق عن العالم الخارجى فى مدخل روايته وبداية حركتها، حتى فى هندسة بنائه، فقد حرص أيضا على تأكيد اقتحام بعض مظاهر من حياة القاهرة الجديدة لعالم زقاق المدق وأهله. ويصف المؤلف دخول مظاهر الحياة الجديدة على عالم الزقاق وأهله بقـوله: «ومع أن هذا الزقاق يكاد يعيش فى شبه عزلة عما يحدق به من مسارب الدنيا. الا أنه على رغم ذلك يضج بحياته الخاصة، حياة تتصل فى أعماقها بجذور الحياة الشاملة، وتحتفظ إلى ذلك بقدر من أسرار العالم المنطوى»[٢].

وفى وصف المؤلف للصورة المعمارية للزقاق يؤكـد على أنـه شبه محـاصر أيضـا كالمصيدة، وان كان ذلك لا يمنع اتصاله بالعالم الخارجى اتصالا صعبا وشاقا: «آذنت الشمس بالمغيب، والتف زقاق المدق فى غلالـة سمراء من شفق الغـروب، زاد من سمرتها عمقا أنه منحصر بين جدران ثلاثة كالمصيدة. له باب على الصنادقية ثم يصعد صعودا فى غير انتظام، تحف به دكان وقهوة وفرن، وتحف بالجانب الآخر دكان ووكالة، ثم ينتهى سريعا - كما انتهى مجده الغابر - ببيتين متلاصقين»[٣].

ولم يعد مرور الزمن على زقاق المدق عاملا محايدا لا يمس الزقاق ولا يخدشه ولكنه أصبح عنصرا فاعلا يترك بصماته الواضحة على الزقاق وأهله، «تنطق شواهد كثيرة بأن زقاق المدق ، كان من تحف الزمان الغابرة. وأنه تألق يوما فى تاريخ القاهرة المعزية كالكوكب الدرى أى قاهرة أعنى؟ الفاطمية؟ المماليك؟ السلاطين؟ علم ذلك عند الله وعند علماء الآثار، ولكنه على أية حال أثر ، وأثر نفيس، كيف لا وطـريقة المبلط بالحجارة ينحدر مباشرة الى الصنادقية، تلك العطفة التاريخية، وقهوته المعروفة بقهوة كرشة، تزدان جدرانها بتهاويل الأرابيسك ، هذا الى قدم باد، وتهدم وتخلخل، وروائح قوية من طب الزمان القديم الذى صار مع كرور الزمن عطارة اليوم والغد»[٤].

واذا كان مرور الزمن قد ترك بصماته الواضحة على الزقاق فجعل من مجده القديم

(٢) زقاق المدق، الكتاب الذهبى ١٩٥٤ ص ٥.

(٣) نفس المرجع، نفس الصفحة.

(٤) نفس المرجع والصفحة.

مجرد مجد غابر وحوله الى أثر نفيس، وحول طبه الى مجرد عطارة، وترك على أبنيته مظاهر تهدم وتخلخل، فإن طريق التغير فى الزقاق ليس سهلا، ولا بد من أحداث بالغة الضراوة حتى يمكن اختراق عالمه المسور المتين. وكان المؤلف نتيجة لذلك فى حاجة إلى خمس سنوات من القنابل والغارات التى تنصب على القاهرة حتى يمكن لبعض مظاهر التغيير أن تخترق سور الزقاق وتؤثر فى عالمه. ومع ذلك فالمؤلف يقرر لنا ويؤكد - فى نهاية الرواية - أن الحرب العالمية الثانية بكل أحداثها وكوارثها، وكل المآسى التى حدثت لعالم الزقاق وأهله لم تكن الازوبعة فى فنجان، أو - على حد تعبير المؤلف - «فقاعة» لم تخدش الا سطح الحياة فى الزقاق، وظل للزقاق وعالمه جوهره الثابت الأصيل، «وانداحت هذه الفقاعة أيضا كسوابقها، واستوصى المدق بفضيلته الخالدة فى النسيان وعدم الإكتراث، وظل كدأبه يبكى صباحا - إذ عرض له البكاء - ويقهقه ضاحكا عند المساء، وفيما بين هذا وذاك تصر الأبواب والنوافذ وهى تفتح ثم تصر كرة أخرى وهى تغلق... ولم يحدث فى هذه الفترة أمر ذو بال اللهم إلا ما كان من إصرار الست سنية عفيفى على إخلاء الشقة التى كان يقطنها الدكتور بوشى قبل سجنه، وما كان من تطوع عم كامل بنقل أثاثه ومعداته الطبية إلى شقته، وقيل فى تفسير هذا أن عم كامل آثر إشراك الدكتور فى مسكنه على الوحدة التى لم يألفها، ولم يعاتبه أحد فى ذلك ، بل لعلهم عدوها له من المكرمات، لأن السجن لم يكن مما يشين المرء فى المدق»[٥].

وإذا كان المؤلف يرى أن طريق التغير الذى يمكن أن يقتحم عالم الأحياء الشعبية ليس طريقا سهلا، ولكنه بالغ الصعوبة، وإذا كان يرى هذا التغير عارضا يمس السطح ولا يمس الأعماق، فإن قبوله لمبدأ التغيير نفسه ترك آثارا إيجابية على رؤيته للأحياء الشعبية، وعمق رؤيته لها. فلم تعد هذه الأحياء فى حاجة إلى زائر غريب من البورجوازية الصغيرة يتحرك فى عالمها الثابت الراكد، ولكن البشر فى زقاق المدق أصبحوا هم مصدر الحركة والفعل. ولم يعد المؤلف يتعامل معهم ككتلة متجانسة متشابهة، ولكنهم أصبحوا ينقسمون فيما بينهم إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول ويتطلع لملاذ الحياة المادية التى تعيشها القاهرة الجديدة خارج الزقاق، وهؤلاء يلفظهم الزقاق

(٥) الرواية، ص ٢٥٧ - ٢٥٨.

خارجه، ويتحركون فى سرعة إلى الكارثة والمأساة. أما القسم الثانى فيرضى بالحياة فى الزقاق قانعا بما قسم له، وهؤلاء يستمرون فى معاناة حياتهم بخيرها وشرها حتى الموت فى صمت، فاذا زاد طموح أحدهم وتطلعه، كان ذلك مؤشرا لكارثة تصيبه وترده إلى صوابه. أما القسم الثالث فهم الذين قهروا فى نفوسهم الشهوة والتطلع، وهؤلاء يمثلون الفئة الناجية، ويسيرون إلى الطريق الوحيد للخلاص فى عالم نجيب محفوظ.

وإذا كانت شرائح من سكان الأحياء الشعبية قد أصيبت بما أصيبت به البورجوازية من قبل من طموح وتطلع وقلق بورجوازى، فقد استغنى المؤلف بالضرورة عن بطل من البورجوازية يفرضه على الأحياء الشعبية، واستغنى بالتبعية عن التعامل فى زقاق المدق مع عالمين مستقلين أو حكايتين منفصلتين وقد أدت هذه الرؤية الأكثر عمقا للبشر الذين يعيشون فى رواية زقاق المدق إلى تخلص المؤلف من الشعور الرومنسى الذى سيطرت بعض مظاهره على عالم رواية خان الخليلى، بل إن هذا الشعور يتحول فى زقاق المدق إلى صورة سوداوية قاتمة ومتشائمة.

وكما كانت رؤية نجيب محفوظ للأحياء الشعبية فى رواية زقاق المدق أكثر عمقا منها فى رواية خان الخليلى، فقد كانت كذلك أكثر وضوحا، وإذا كنا قد أشرنا فى التمهيد إلى أن المؤلف ينظر إلى التغيير كشر لابد منه، وأنه ينفر عموما منه برغم تسليمه بضرورته، فان رواية زقاق المدق تؤكد إلى حد كبير هذه النظرة، خاصة والمؤلف يرى أن الحضارة الحديثة تتورط وتنزلق باستمرار إلى عالم مادى شهوانى، يغرق الإنسان ويسوقه إلى الكارثة ولا يساعده على خلاص روحه، وكل تغير فى رواية زقاق المدق هو تغير إلى الأسوأ. أوليس غريبا أن يتحول المعلم «كرشة» من ثائر ومناضل وطنى، يمارس العنف الثورى ضد جنود الإحتلال، إلى تاجر حشيش شاذ جنسيا وسمسار إنتخابات.

ولا تؤكد رواية زقاق المدق على نظرة المؤلف التشاؤمية للتغيير، وعلى موقفه الرافض لما يتصوره من مادية الحضارة الحديثة فقط، ولكن الرواية تؤكد أيضا على نظرته الثنائية فى تقسيمة للبشر إلى بشر يعيشون بالمادة وبشر يعيشون بالروح. فاذا كنا فى مواجهة شخصية كشخصية حميدة التى تتفجر حيوية والعاهرة بالسليقة، والتى اختفى الأب فى حياتهامن البداية، والتى تطمح طموحا شرها بكل كيانها الى كل

ملذات الجسد وزينة الحياة الدنيا، والتى تبدو وثنية بالفطرة، اذا كنا فى مواجهة مثل هذه الشخصية فمن حقنا أن نتوقع أن حياة الزقاق ستلفظها لأنه لا يتسع لطموحها ولا لإلحادها، وأنها مساقة إلى مصير ملتصق بها ولا مجال لتفاديه وهو السقوط والكارثة والانهيار ويرجع المؤلف سر مأساة حميدة الى رغبتها فى التحقق:. «التحقق فى العالم الخارجى غير ممكن... ومما يؤكد هذه الملاحظة... أن الذى حقق نفسه فى الخارج كان يفعل ذلك بطريقة ملتوية، مثل محجوب عبد الدايم فى القاهرة الجديدة. لقد حقق محجوب نفسه فى الخارج، والشبيه الآخر به حميدة، ولكن ما أفدح الثمن. لقد تحققا عن طريق الدعارة»[٦] ويحدد المؤلف مصير كل شخصية وطبيعة علاقتها بالزقاق على ضوء قربها أو بعدها من الصفات المميزة لشخصية حميدة.

وتمثل شخصية السيد رضوان الحسينى الشخصية النقيض لشخصية حميدة، واذا كان المال والبنون زينة الحياة الدنيا، فقد تحمل بصبر فقد الأبناء واحدا واحدا دون أن تهتز صلابته وإيمانه، كما أن يده مبسوطة بماله القليل الذى يعده مال الله لكل فقير ومحتاج، وعلى هذه الصورة تغلب السيد رضوان الحسينى على كل زينة الحياة الدنيا، وأصبح جوهرا صافيا نقيا، لا تسعى قدمه الا الى الخير، ولا ينطق الا مسبحا أو هاديا، وصورته فى الرواية صورة ملائكية بالغة النقاء، وطريق التصوف الذى يمثله هو الطريق الوحيد المطروح فى زقاق المدق لنجاة البشر جسدا وروحا، كما يتحدد مصير البشر وطبيعتهم أيضا على قدر قربهم من صفاته ومن طريقه، طريق الخلاص الوحيد.

وبرغم أن رواية زقاق المدق تصور نفس الحى الذى تصوره رواية خان الخليلى وفى زمن متقارب ، فان هناك شبه اجماع من النقاد على أن رواية زقاق المدق أروع فنيا من رواية خان الخليلى. واذا كان أغلب النقاد والدارسين قد أجمعوا على الاعجاب برواية زقاق المدق، فهم يختلفون بعد ذلك فى تفسير مصدر اعجابهم، فبعضهم يكتفى برد هذا الاعجاب الى الزمن الروائى الذى تصوره الرواية. ويضخم من أثر الحرب العالمية الثانية على الأحياء الشعبية فى القاهرة، برغم ما يقرره المؤلف من أن كل ما حدث فى حياة الزقاق لم يكن إلا فقاعة لم تؤثر فى حياة الزقاق الا أثرا عارضا لا يمس جوهر الحياة فيه ولم يؤثر فى طبيعتها. ومن النقاد والدارسين من استهوته إحدى شخصيات

(٦) مجلة الآداب، يوليو سنة ١٩٧٣، نجيب محفوظ: مصادر تجربته الإبداعية ومقوماتها، ص ٤٣ - ٤٤.

الرواية استهواء أنساه كل شخصية أخرى فى الرواية،بل إن منهم من بالغ فى تصوير إعجابه بشخصية حميدة مثلا بصورة تخرج عن حدود المنطق. ولعل أقرب من كتبوا عن الرواية إحساسا بطبيعتها، هى فاطمة موسى التى تصف زقاق المدق بأنها رواية نجيب الأثيرة عند قرائه، وأنها تصور حى الحسين بصورة متفوقة وأكثر دقة من صورته فى خان الخليلى، كما ينأى المؤلف بشخصياتها عن الجو الرومانسى الذى يغلف به الكاتب شخصيات أبناء البلد الفقراء[٧].

ويرجع محمود أمين العالم عبقرية رواية زقاق المدق - بصورة لا تخلو من التعسف - إلى ارتباطها بقضية الحرب والسلام «وعبقرية الرواية تكمن فى هذا الصدام بين زقاق المدق والحرب العالمية الثانية، ومن هذا الصدام يتفجر المعنى اللا أخلاقى للحرب، وترف قيم السلام»[٨] ويتحمس يوسف الشارونى لرواية زقاق المدق من خلال شخصية زيطة صانع العاهات. فيكتب عنه قصة قصيرة يهديها إلى نجيب محفوظ، يصور زيطة فيها فنانا ضل طريقه الصحيح. ويطالب الجهات المختصة بصنع تمثال له وإقامته على رأس زقاق المدق[٩].

ولعل أغرب تحليل لرواية زقاق المدق وأشده إثارة هو تحليل رجاء النقاش لشخصية حميدة باعتبارها تمثل رمزا لمصر كلها. وهذا الزعم لا يمثل خطأ فى تفسير الرواية وتحليلها فقط، ولكنه يسئ إلى مصر أيضا، خاصة والمؤلف يذكر فى الرواية أن حميدة «عاهرة بالسليقة» كما أن أحدا لم يجبرها على احتراف الدعارة يقول رجاء النقاش: « ويلوح للبعض أن «حميدة» فى زقاق المدق، ليست مجرد شخصية نسائية عادية... بل هى رمز لمصر كلها... ومأساتها هى مأساة مصر، وفى اعتقادى أن هذا التفسير يبدو معقولا إلى حد كبير كما شرحت ذلك فى الفصل الرابع من الكتاب»[١٠]. ويأخذ طه وادى زعم رجاء النقاش مأخذ الجد فيناقشه محاولا دحضه ثم يرفضه فى النهاية، لأن حميدة «شخصية روائية حية ونموذج بشرى، موح بمناخ العصر الذى

(٧) فى الرواية العربية المعاصرة، ص ٨٥ وما بعدها.

(٨) تأملات فى عالم نجيب محفوظ، ص ٤٦.

(٩) العشاق الخمسة، الكتاب الذهبى، ديسمبر سنة ١٩٥٤، ص ٥٦.

(١٠) أدباء معاصرون، ص ١٢، ويشير النص الى تأكيد رجاء النقاش لنفس الفكرة، ص ٧٠ من نفس الكتاب.

يصوره، ولكنها لا ترقى إلى درجة الرمز الذى تدل فيه على الوطن»[١١]. وإذا كان الضمير الأخلاقى لطه وادى يرفض أن تكون حميدة رمزا لمصر، فقد قبل هذا الضمير أن تكون عائشة فى الثلاثية رمزا لمصر[١٢] وكأن مصر أصبحت حرما مستباحا لكل روائى أو ناقد يربطها بشخصية أى أمرأة أو فتاة فى أى رواية من الروايات .

وقد كان مبعث حرصنا على الإشارة لبعض آراء النقاد والباحثين فى رواية زقاق المدق أن نؤكد أن كاتبا جادا مثل نجيب محفوظ يحتاج للإقتراب من عالمه إلى نظرة أكثر شمولا وعمقا وجدية.

٢

أصبح زقاق المدق ممثلا لطبيعة القاهرة الشعبية كما يراها نجيب محفوظ، وأصبح فى نفس الوقت قابلا للتأثر ببعض ما تأثرت به حياة القاهرة الجديدة، خاصة أثناء النصف الأخير من الحرب العالمية الثانية.وبرغم أنه محاصر حتى فى هندسة بنائه حتى ليصبح أشبه بالمصيدة، وكل مجده الغابر ينتمى إلى القاهرة المعزية فإن بعض مظاهر الحضارة التى تعيشها القاهرة الجديدة اخترقت دروعه ونجحت فى التسلل إلى حرمه والتسلل أيضا إلى بعض نفوس أبنائه. ولم يكن غريبا نتيجة لذلك أن يكون الفعل الأول الهام فى الفصل الأول من الرواية هو طرد المعلم كرشة صاحب مقهى الزقاق للشاعر الشعبى الذى أنشد فى قهوته سيرة أبى زيد والزناتى مدة عشرين عاما، فى الوقت كان فيه أحد العمال يركب راديو «نصف عمر» ليكون بديلا للشاعر المطرود ويستبد القنوط بالشاعر، ويتوسل للمعلم كرشة الذى يغلق أذنيه بصورة نهائية عن توسلات الشاعر: «عرفنا القصص جميعا وحفظناها. ولا حاجة بنا إلى سردها من جديد، والناس فى أيامنا هذه لا يريدون الشاعر وطالما طالبونى بالراديو، وها هو الراديو يركب، فدعنا ورزقك على الله.....

– رويدك يا معلم كرشة، أن للهلالى لجدة لا تزول، ولا يغنى عنها الراديو أبدا.

ولكن المعلم قال بلهجة قاطعة:

---

(١١) صورة المرأة فى الرواية العربية، ص ٣٠٠.

(١٢) نفس المرجع ص ٣٦١.

– هذا قولك ولكنه قول لا يقره الزبائن. فلا تخرب بيتى. لقد تغير كل شئ!!
فقال الشاعر فى قنوط:
– ألم تسمع الأجيال بلا ملل إلى هذه القصص من عهد النبى عليه الصلاة والسلام.
فضرب المعلم كرشة على صندوق الماركات بقوة وصاح به:
– قلت لقد تغير كل شئ»[١٣].

وإذا كانت القاهرة الجديدة قد غزت ببعض مظاهرها المادية – على الأقل – القاهرة القديمة، فقد أصبح المؤلف قادرا على رصد حركة القاهرتين من داخل الزقاق نفسه. وأصبح الزقاق يستقطب كل اهتمامات المؤلف، وأصبحنا لأول مرة فى مواجهة رواية تدور على حكاية واحدة بدلا من الروايات السابقة التى تدور على حكايتين أو أكثر، لا ترتبطان إلا من الظاهر. وتصبح زقاق المدق لذلك أشد روايات المؤلف تماسكا فى بنائها بالقياس إلى الروايات السابقة عليها. وبعد أن كان أهتمام المؤلف فى «خان الخليلى» موزعا بين حكاية القاهرة القديمة وحكاية أحمد عاكف وحكاية رشدى عاكف، أصبح اهتمامنا فى زقاق المدق مركزا على الزقاق وحده فى حياته بين القاهرة القديمة والقاهرة الجديدة. وأصبح الرضا بحياة الزقاق والقناعة بها يمثل مصدر النجاة والحياة الطبيعية لسكانه وللمطرودين من معركة الحياة فى القاهرة الجديدة الذين يجدون فى حياة الزقاق الأمن والحماية. أما الذين يتطلعون إلى ملذات الحياة المادية خارج الزقاق فهم يتطلعون إلى جحيم السقوط والضياع والمرض جسديا ونفسيا.

وحركة الرواية لا تكتفى بالتركيز على حياة أهل الزقاق فى داخله فقط، ولكنها تمضى فى حركة متوازية أشبه باللحن الموسيقى الذى تحقق له الإنسجام والتناسق متنقلة بين الداخل والخارج، وبين حياة الرجال والنساء بين عالم الراضين بالحياة فى الزقاق وعالم الرافضين للحياة فيه، بين عالم أهل الدنيا وعالم أهل الآخرة، بين عالم الذين يعيشون لملذات الجسد وعالم الذين يعيشون لمذات الروح. وتدريجيا تشتد وتتعاظم حركة الخروج من الزقاق، لتشتد فى نفس الوقت المصائب والكوارث التى تنصب على الزقاق وأهله، إلا خروجا واحدا فى سبيل الله للحج يكون خيرا وفرحة

(١٣) راجع الصورة كاملة بالرواية ص ٧ وما بعدها.

للزقاق وأهله. ثم تخفت النغمة ويعود لحن الافتتاحية من جديد، ليسدل النسيان ستاره على كل شيء، ويعود الزقاق إلى حياته السابقة من جديد بعد أن لفظ من أرضه كل الساخطين والمتمردين عليه، ولفظ معهم المتطلعين إلى حياة القاهرة الجديدة، ليحتفظ - متحصنا فى قلعته - بحياته القديمة وطابعها.

ويبدو الإتساق كاملا بين حركة الأحداث وحركة الشخصيات، فلا استقلال لجانب منها عن الجانب الآخر. ويبدو التفاعل بين الطرفين متبادلا، والشخصيات تقوم بالفعل الذى يؤثر بدوره عليها مما يؤدى إلى فعل جديد بحيث نصبح فى مواجهة فعل يصعب أن نفصله عن فاعله أو نفصل فاعله عنه.

ولأن المؤلف وحد فنيا بين حركة الأحداث وطبيعة الشخصيات، فقد خلت الرواية إلى حد ما من بعض مظاهر الأسلوب المباشر والتقريرى، وأصبحت الأحداث تطرح لا من خلال تقرير عن الفعل أو وصف له ولكن من خلال الفعل نفسه. وتخلصت «زقاق المدق» من كثير من مظاهر الحدوتة أو الحكاية الشعبية التى تصر على وصف أحداث حدثت فى الماضى لتستبدل بها أسلوبا أقرب إلى الإيهام بالواقع والحضور. وتخلصت «زقاق المدق» أيضا من التقارير الطويلة الضافية التى كان المؤلف يكتبها عن ماضى الشخصيات التى يظنها هامة. ووضع فعل الشخصيات وحديثها أمامنا هو أقرب أسلوب إلى طبيعة الفن لأنه يدع استخلاص ملامح الشخصية للقارئ. أما كتابة التقارير واستخلاص النتائج ووصف الفعل بدلا من تصويره فهو يحبس الشخصيات فى طوق حديدى، ويحكم على أفعالها بما يؤدى أحيانا إلى الوقوع فى التناقض. كما تخفف المؤلف أيضا من كثير من تعليقاته على الحدث أو استخلاص الدروس المستفادة منه مما ساعد على انسياب الحركة فى الرواية ومرونتها إلى حد كبير.

ولا يذكر نجيب الزمن الذى تدور فيه أحداث روايته بصورة مباشرة كما فعل فى رواية «خان الخليلى» التى بدأ السطر الأول منها بقوله: «انتصفت الساعة الثانية من مساء يوم من سبتمبر سنة ١٩٤١» ولكنه يحدد الزمن بأسلوب أكثر فنية وأبعد عن المباشرة «سكنت حياة النهار، وسرى دبيب الحياة فى المساء، همسة هنا وهمهمة هناك: يارب يا معين يارزاق يا كريم. حسن الختام يارب. كل شيء بأمره. مساء الخير

يا جماعة. تفضلوا جاء وقت السمر. اصح يا عم كامل واغلق الدكان. غير يا سنقر ماء الجوز. اطفى الفرن يا جعدة. الفص كبس على قلبى. إذا كنا نذوق أهوال الظلام والغارات منذ سنوات خمس فهذا من شر أنفسنا».

هذه الفقرة لا تحدد فى نهايتها زمن الرواية فقط بأسلوب غير مباشر، ولكن كل جملة من جملها تكشف جانبا هاما من حياة الزقاق وتشير إليه. سكنت حياة النها الصاخبة وبدأت حياة الليل الهادئة. حياة الهمس والهمهمة، لا حياة الصياح والصراخ، ثم يوحى المؤلف بالطابع الدينى الذى يسيطر على حياة الزقاق. يارب يا معين يا رزاق يا كريم، ثم الاتجاه إلى الآخرة، حسن الختام يارب، والتسليم بقضاء الله،كل شيء بأمره، والتحية موجهة للجماعة لا للفرد «مساء الخير ياجماعة» تفضلوا جاء وقت السمر. ثم جمل قصيرة تكشف طابع الشخصية كما ستتكشف لنا فيما بعد. أصح يا عم كامل واغلق الدكان، وسنجد عم كامل نائما دائما فى العمل وفى السمر وفى الدكان وفى القهوة. والجوزة فى الزقاق وقهوته هى المتعة الرئيسية. زوجة جعدة الفران تأمره دائما كما سيتضح فيما بعد، المعلم كرشة يعانى من فص الأفيون الذى ابتلعه وسيبتلعه دائما، ثم تحديد بداية الأحداث فى الرواية، وزمنها.

ويبدو بوضوح طبيعة الأسلوب الجديد الذى اتبعه المؤلف أحيانا بجمله القصيرة واختفاء الفواصل وتخلى المؤلف عن أسلوب كان وقد كان إلى أسلوب الحضور، واستغنائه عن نسبة الأصوات إلى أصحابها بحيث تتوارى شخصيته، خاصة وهو يصور الجو العام فى الزقاق الذى يتنفسه كل البشر الذين يعيشون فيه بلا استثناء.

بالإضافة إلى ذلك كله تقدم رواية زقاق المدق نوعا جديدا من العلاقة بين الزمان وبين المكان. وبرغم أن المؤلف يحتفظ للزقاق فى النهاية بنفس الصورة التى كان عليها فى البداية فيما يتصل خاصة بطبيعة القيم التى تحكمه، ويحتفظ له ببعض مظاهره المادية فى زمن مجده الغابر القديم، فإن أحداثا أشبه بالدوامة قد حدثت للبشر الذين يعيشون فيه، أدت إلى موت من مات وسجن من سجن وسقوط من سقط وكان العام الوحيد الذى استغرقه زمن الرواية حافلا بحركة الأحداث. فلم نعد فى مواجهة حركة هادئة أشبه بحركة المستنقع الراكد، ولكننا أصبحنا فى مواجهة دوامات وأمواج ورياح عاصفة عصفت بالزقاق وأهله، ثم صفا الجو وهدأ وأسبل النسيان ستره على كل شيء،

ليعود الزقاق إلى طابع حياته وقيمه من جديد ويزيد من تمسكه بها أن المغامرة بالخروج من الزقاق لم تخلف لأصحابها إلا الكارثة وطبيعى نتيجة للموقف الجديد من الزمان وأثره ألا تصبح الإنتقالات بين الفصول مجرد انتقالات للراحة أو يحكمها الحجم، أو مجرد تغيير فى الزمن والمكان، ولكنها أصبحت انتقالات تحمل دلالات أكثر عمقا، فهى تمثل تمهيدا لتغيير فى مصير الشخصيات، أو تمثل حدوث التغيير، أوتنتهى بتصوير نتيجة هذا التغيير ومحصلته. وتسير الحركة الدرامية فى الرواية دون معوقات أو على الأقل دون معوقات تذكر.

برغم كل هذه الايجابيات التى تطرحها رواية «زقاق المدق» فى مجال تصوير رؤية مؤلفها للفعل البشرى، فالرواية ما تزال مشدودة إلى بعض الشوائب التى كانت تعترض حركة الفعل فى روايات نجيب محفوظ السابقة. وإذا كنا قد أشرنا إلى أن حركة الفعل فى الرواية قد تخلصت من التقارير المطولة ومن تدخل المؤلف وتعليقاته فإن هذا التخلص لم يكن كاملا وإنما كان نسبيا. وقد نجح المؤلف أحيانا فى الكشف عن ماضى الشخصية وتاريخها من خلال الحوار كما فعل زيطة، الذى يقدم أحداث حياته الماضية فى طفولته من خلال حوار بينه وبين حسنية الفرانة على هذه الصورة:

«يا لك من شيطان... لسان شيطان.. وصورة شيطان
فتنهد بصوت مسموع وقال باستكانة المستعطف:

– كنت مع ذلك ملكا فى يوم ما..
فهزت رأسها متسائلة فى سخرية:
– ملكا على الأسياد والعفاريت؟..
فقال بلهجة الاستكانة والاستعطاف نفسها:

– بل من البشر أنفسهم.. وأى واحد منا تستقبله الدنيا كملك من الملوك، ثم يصير بعد ذلك ما يشاء له نحسه. وهذا خداع حكيم من الحياة، وإلا فلو أنها أفصحت لنا عما فى ضميرها منذ اللحظة الأولى لأبينا أن نفارق الأرحام.

– ما شاء الله يا أبن الدائخة!!
فاستدرك زيطة فى حماس وسرور:

– وهكذا كنت يوما مولودا سعيدا، تلقفته الأيدى بالسرور، وحاطته بالعناية والرحمة، فهل تشكين بعد ذلك أنى كنت ملكا؟!

– أبدا يا مولانا.

وأسكرته حرارة الحديث ولذة الأمل فمضى قائلا:

وكان مولدى يمنا وبركة أيضا، ذلك أن والدى كانا شحاذين محترفين، وكانا يكتريان طفلا تحمله أمى فى أثناء تجوالها. فلما أن رزقهما الله بى أغناهما عن أطفال الناس وفرحا بى فرحا عظيما»[١٤]. ويستمر الحوار كاشفا عن طفولته التى عاشها زاحفا على طين أرض الشارع، سواء أكان طين مطر أم رش أم بول دابة. بل إن هذا الفصل كله مخصص من بدايته إلى نهايته لكل جوانب شخصية زيطة، ومن خلال حوار وحركة حية ورائعة[١٥]. وكان من حقنا أن نسعد بهذا الفصل، وبمدى توفيق المؤلف فى عرضه لشخصياته وأحداثه، لولا أنه سبق أن قدم لنا كل صفات شخصية زيطة فى تقرير كامل عنه[١٦]، بحيث يتحول هذا الفصل الذى سعدنا به إلى تكرار ممل للتقرير الذى سبق أن تقدم به من قبل. ونعود من جديد إلى ظاهرتى التقرير والتكرار اللتين كانتا مسيطرتين على روايات نجيب محفوظ السابقة، ولا جديد يقدمه الفصل إلا جزئية واحدة هى وقوف زيطة عاريا أمام حسنية الفرانة، التى ضربته بكوز فى بطنه جعله يعوى من الألم. ويبدو أن المؤلف كان يشعر بأنه مقدم على تجربة جديدة، فلم يلجأ إلى أسلوب التداعى أو المونولوج الداخلى المباشر، ولم يستعمل أسلوب الإسترجاع[١٧]. وظل أسلوبه فى تصوير الفعل يرواح بين التقرير والتصوير، يستعملهما معا لوصف نفس الحادثة، ولعله كان يمهد بذلك للأسلوب الجديد. وقد سبق أن لاحظنا أنه يبدأ الرواية بتقرير عن الزقاق، وينتهى منها بتقرير عنه أيضا. وكأنه كان يخشى أن نعجز عن الوصول وحدنا لهدفه من روايته فقرره فى أول الرواية ونهايتها بأسلوب لا يحتمل لبسا ولاتأويلا. واستعمال المؤلف لأسلوب التقرير

---

(١٤) زقاق المدق، ص ١١٦ – ١١٧.

(١٥) الرواية، ص ١١١ – ١١٨.

(١٦) المرجع، ص ٥٠ – ٥٢

(١٧) لايخلو أسلوب رواية زقاق المدق – كغيرها من روايات المؤلف – من أسلوب المونولوج الداخلى غير المباشر، وكذلك أسلوب الإسترجاع غير المباشر وفى كلا الأسلوبين ينبهنا المؤلف إلى هذين الأسلوبين عن طريق صيغ مثل: وفكر، وتساءل فى نفسه، وتذكر.. الخ.

والتصوير معا يشبه أسلوب الكاتب الذى يكتب حكاية فيلم، ويعد لها السيناريو فى نفس الوقت. ثم يجمع بين الحكاية والسيناريو فى عمل واحد.

ويسير الأسلوبان معا من أول فصل من الرواية وبرغم إحساسنا بعدم الحاجة إلى هذه التقارير المقدمة من المؤلف، وإحساسنا بالملل فى مواجهتها، فنحن نجد حرصا شديدا من المؤلف عليها. وفى الفصل الأول مثلا، بعد التقرير الذى يقدمه عن الزقاق ومجده الغابر، يبدأ فى عرض صورة الحياة فى الزقاق فى جمل حية سريعة بلا فواصل، معبرة بدقة، ثم يتوقف فجأة عن هذا الأسلوب ليقول «بيد أن دكانين - دكان عم كامل بائع البسبوسة على يمين المدخل وصالون الحلو على يساره يظلان مفتوحين»، ويستمر فى قطع الحدث واصفا عم كامل وصفا كاريكاتيريا وواصفا دكان كل منهما. وهنا يفقد الحدث حركته واندفاعه، ويفقد الأسلوب حيويته وجمله القصيرة. ثم يبدأ بوصف المقهى، ويعود إلى أسلوبه الأول مع دخول الشاعر إلى المقهى. وتستمر الحركة حية متدفقة حتى يقول المؤلف: «كان السيد رضوان الحسينى ذا طلعة مهيبة تمتد طولا وعرضا»[١٨]. ويأخذ المؤلف فى تقرير يقطع الأحداث عن السيد رضوان الحسينى، ثم يعود أسلوب التصوير حيا متدفقا حتى يظهر حسين كرشة، فيقطع المؤلف السرد ليقدمه لنا، ومن جديد يعود إلى أسلوب التصوير لينتهى الفصل بتقرير طويل عن الشيخ درويش.

وتكشف الرواية عن أن كل هذه التقارير لالزوم لها، وتمثل تأكيدا غير ضرورى على الإطلاق لما يمكن أن تكشف عنه الحركة والفعل. وهى رغم قصرها فى «زقاق المدق» عموما تبدو وكأنها تستفزنا، خاصة والمؤلف يكشف عن براعة وقدرة فى التصوير تجعله غير محتاج للتقارير على الإطلاق. ومن أغرب ما يقدمه المؤلف فى هذا المجال الموقف بين الست سنية عفيفى وبين الخاطبة. وهو موقف من المواقف المصورة فى الرواية. ويمثل مناورة بارعة بين الأرملة الخمسينية والخاطبة فالأولى تدفع الثانية بمهارة لكى تغريها بالزواج ولكنها تأبى أن تعرض ما تطلبه مباشرة، وتفضل أن تظهر فى مظهر الخاضعة لإغراء الخاطبة وتحريضها. وفى ذروة استمتاعنا بهذه المناورة البارعة يقطع المؤلف الحوار ليقدم تقريرا عن تاريخ حياة سنية عفيفى وعن ادعائها العزوف

---

(١٨) زقاق المدق، ص ١٠

عن الزواج، وهو تقرير يستغرق أكثر من صفحة يبدؤه المؤلف بقوله «كانت الست سنية عفيفى قد تزوجت فى شبابها من صاحب دكان روائح عطرية، ولكنه كان زواجا لم يصادفه التوفيق».[١٩] وبعد أن ينتهى المؤلف من تقريره يعود إلى الحوار الحى وإلى مناورته البارعة من جديد وقد كنا فى غنى عن هذا التقرير الذى يقطع الحدث بشكل تعسفى، وكان المؤلف قادرا على عرضه من خلال شريط من التداعى يدور فى الداخل، فى مقابل الحوار الخارجى بين الأرملة والخاطبة، ولكن المؤلف - كما سبق أن أشرنا - موزع بين أسلوبه التقليدى والأسلوب الجديد، بحيث تظل الأحداث خاضعة للتكرار، والحقيقة تعرض بأكثر من صورة، ونظل نشعر ببعض الهندسية فى البناء، وبصوت المؤلف مازال واضحا وقبضته على الأحداث قوية.

والفعل فى رواية «زقاق المدق» خاضع لمنطق الفعل البشرى وللممكن وقوعه، وإذا حدث ما يعتبر مصادفة فهى مصادفة مقبولة فنيا كمصادفة التقاء عباس الحلو بحميدة - فى نهاية الرواية - وتعرفه عليها، وإن كنا نلاحظ أن تقسيم الحياة إلى حياتين متناقضتين تتمثل فى حياة داخل الزقاق وحياة خارجه لايخلو من هندسية ويظل المؤلف حريصا على توظيف أسماء الأمكنة كأن يجعل القواد يسكن فى شارع شريف، وإن كان موقفه فى هذه الناحية أخف مائة مرة من موقفه فى خان الخليلى أو القاهرة الجديدة.

٣

ولم تقتصر رواية «زقاق المدق» على تحقيق إنجازات طيبة على مستوى الإنتاج الروائى لنجيب محفوظ فى تحريك الفعل فى الرواية، ولكنها حققت نفس القدر من الإيجابيات على مستوى الرواية العربية عموما. فهى كما حققت تطورا إيجابيا فى تحريك الفعل قامت بدور مماثل فى تصوير الشخصية.

حاول المؤلف رصد حركة الزقاق الداخلية والخارجية بصورة متلاحمة ومتوازنة ولذلك سقطت فكرة «البطل» فى رواية «زقاق المدق». وهى فكرة تبدو مفتعلة إلى أكبر حد بالنسبة للبناء الروائى الذى يهدف إلى خلق عالم يوحى بالواقع وذلك حين يختار المؤلف شخصية واحدة من بين شخصيات عديدة تقوم بالفعل لتستقطب وحدها

(١٩) الرواية، ص ١٨ - ١٩.

اهتمام المؤلف وليركز كل الأضواء عليها، لا لسبب إلا لأنه أراد ذلك، بحيث تبدو هذه الشخصية وحدها فى عالم الرواية وكأنها الشخصية الوحيدة التى تعيش وتتحرك وتفعل، وتقف باقى الشخصيات فى الظل بلا عمل ولا فعل ولا أعماق ولا تاريخ، يخرجها المؤلف من جعبته وقتما يريد ويعيدها إليها متى أراد أيضا ولا عمل لها ولا دور إلا دور التابع للشخصية التى أرادها المؤلف أن تكون شخصية رئيسية.

تتجاوز شخصيات «زقاق المدق» هذا الموقف المفتعل، فالمؤلف يوزع الإهتمام والفعل عليها جميعا وبصورة شبه متساوية، وهى تشترك جميعا فى الحركة والفعل وفى الحضور على امتداد الرواية، وينظم المؤلف حركتها جميعًا كقائد ماهر لأوركسترا يوزع الأدوار على العازفين حسب مقتضيات اللحن.

وليس الإهتمام المتوازن بالشخصيات وحضورها وفعلها هو الإيجابية الوحيدة التى تقدمها رواية «زقاق المدق» وبرغم أن المؤلف لم يتخلص تماما من كل سمات الأسلوب التقريرى فى تقديم شخصياته، فإن هذا الأسلوب قد تراجع كثيرا فى «زقاق المدق» ليتيح الفرصة للشخصيات كى تمارس بنفسها الفعل (حركة وحوارا) وحين تمارس شخصيات نجيب محفوظ الفعل حركة وحوارا تبدو على قدر كبير من الحيوية. أما حين يتدخل المؤلف نفسه لتقييم هذا الفعل أو وصفه أو التعليق عليه فإننا نعود إلى جو الرتابة والمباشرة من جديد. ومن الغريب أن أغلب الأوصاف التى يصف المؤلف بها أشخاصه يمكن استنتاجها جميعا وأكثر منها من خلال فعل الشخصيات وحركتها المباشرة. وكأن المؤلف يقدم صفات الشخصيات مرة بأسلوبه التقريرى ومرة ثانية من خلال الحركة والفعل. وقد تقوم الشخصية بنفس الفعل أو قريب منه أكثر من مرة، ويحس القارىء نتيجة لذلك أن المؤلف يعرض عليه صفات الشخصية أكثر من مرة وبأكثر من أسلوب. ويقوم معه بأكثر من سياحة إلى نفس المنظر، مما يدفعه إلى الإحساس بالتكرار والملل. ويتمنى فى أكثر من موقف أن يتخلص المؤلف من تقاريره وطريقة عرضه التقليدية ويلجأ إلى أسلوب آخر كالمونولوج الداخلى أو الإسترجاع أو غيرهما من أساليب التعبير الحديثة.

ويضاعف شعورنا بتكرار أفعال الشخصيات وأقوالها ثوابت معينة - فى تصور المؤلف للشخصية الإنسانية بصورة عامة - من أهمها أن الشخصيات تكتسب صفاتها منذ مولدها وكأنها تكتسبها بما يسميه المؤلف بالفطرة. وهى ترث هذه الصفات عن

أبويها بصورة شبه آلية أو ميكانيكية جسديا ونفسيا، وتسيطر عليها صفة وحيدة تصلح تفسيرا وتبريراً لكل أعمالها. وضياع الأب بموته أو غيبته أو تعطله عن العمل يرشح الشخصية آليا للضياع. وإذا أدرك الباحث هذه الثوابت الآلية فى تصور نجيب محفوظ للشخصية الإنسانية بصورة عامة، مضافا إلى ذلك مفاجآت القدر وضرباته الخفية، والقسمة الثنائية بين الجسد والروح، إذا أدرك الباحث هذه الثوابت أصبحت شخصيات نجيب أشبه بكتاب مفتوح من الصفحات الأولى من الرواية، بحيث يصبح الباحث غير معرض إطلاقا للإحساس بالدهشة أو الخصوبة فى مواجهته لأفعال هذه الشخصيات وأقوالها. فشخصية حميدة مثلا وهى من أكثر شخصيات الرواية حيوية، توصف فى الرواية بأنها عاهرة بالفطرة أو بالسليقة، وطبيعى أن هذه الصفة تأكدت بالوراثة، فأمها دلالة تتاجر فى كل شىء وخاصة فى العلاقة بين الرجال والنساء. تركتها رضيعة فضمتها إلى حضانتها دلالة أخرى كانت شريكة أمها، والأب غائب تماما فهى وليدة سفاح. وأرضعتها سيدة من أشرس نساء الزقاق وأحدهن لسانا، وتبلغ من الجرأة أن تمسح الأرض بزوجها «المعلم كرشة» فى قهوته. وطبيعى أن تصبح الصفة المسيطرة على حميدة والتى تصلح دافعا ومبررا لسلوكها كله هى الرغبة الجنونية فى العراك: «وأميز ما يميزها عينان سوداوان جميلتان، لها حور بديع فاتن، ولكنها إذا أطبقت شفتيها الرقيقتين وحدت بصرها تلبستها حالة من القوة والصرامة لا عهد للنساء بها وقد كان غضبها دائما مما لايستهان به حتى فى زقاق المدق نفسه. وأمها على ما اشتهرت به من القوة تتحاماها ما استطاعت. قالت لها يوما وهما يتسابان «لن يلم الله شعثك برجل، فأى الرجال يرضى بأن يضم إلى صدره جمرة موقدة!». وكانت تقول فى مرات أخرى أن جنونا لاشك فيه ينتاب ابنتها حين الغضب، وسمتها لذلك الخمسين باسم الرياح المعروفة. ومع ذلك كانت تحبها كثيرا وإن كانت فى الحقيقة أمها بالتبنى»[٢١].

وحين يريد المؤلف تخليص قارئه من هذه الرتابة، يبالغ فى تصوير هذه الصفة الوحيدة التى تتحكم فى شخصيته حتى تصبح الشخصية أقرب إلى الكاريكاتير منها إلى

---

(٢٠) زقاق المدق، ص ١٧٧.

(٢١) الرواية، ص ٢٣.

الشخصية الإنسانية. وقد تعرضت شخصية زيطة صانع العاهات لقدر كبير من هذه المبالغة، فقد كان طفلا ابنا للطين والقذارة، وظل كذلك طيلة حياته. كان يعيش فى خرابة متربة مليئة بالقاذورات،«وعلى الأرض - تحت الكوة مباشرة كان يوجد شىء مكوم لايفترق عن أرض المكان قذارة ولونا ورائحة لولا أعضاء ولحم ودم تهبه الحق - على رغم كل شىء - فى لقب إنسان! ذلك هو زيطة مستأجر هذه الخرابة من المعلمة حسنية الفرانة، وحسبه أن يرى مرة واحدة كى لاينسى بعد ذلك أبدا لبساطته المتناهية فهو جسد نحيل أسود، وجلباب أسود، سواد فوقه سواد لولا فرجتان يلمع فيهما بياض مخيف هما العينان. ولم يكن زيطة - على ذلك - زنجيا، بل إنه مصرى أسمر اللون فى الأصل ولكن القذارة الملبدة بعرق العمر كونت على جثته طبقة سوداء. كذلك جلبابه لم يكن فى البدء أسود، ولكن السواد مصير كل شىء فى هذه الخرابة. وهو لايكاد يمت بسبب للزقاق الذى يعيش فيه، فلا يزور ولا يزار، لا نفع فيه لأحد ولا نفع فى أحد له، اللهم إلا الدكتور بوشى»[٢٢] كان يصنع العاهات، ليست هذه العاهات الطبيعية المعروفة، ولكن عاهات صناعية من نوع جديد. وكان من أهم الأسباب التى دعت أهل الزقاق إلى تجنبه رائحته المنتنة، فلم يكن الماء يعرف سبيلا إلى وجهه وجسده. وقد آثر وحشة العزلة على الإستحمام و بادل الناس مقتا بمقت عن طيب خاطر، فكان يرقص طربا إذا قرع مسمعيه صوات على ميت ويقول وكأنه يخاطب الميت: «جاء دورك لتذوق التراب الذى يؤذيك لونه ورائحته على جسدى»!. وربما قطع وقت فراغه الطويل فى تخيل صنوف التعذيب التى يتمناها للناس واجدا فى ذلك لذة لا تعادلها لذة، يتصور جعدة الفران هدفا لعشرات الفؤوس تضربه حتى تتركه كتلة مهشمة كلها ثقوب، أو يتخيل سليم علوان وقد استلقى على الأرض ووابور الزلط يروح عليه ويجىء ودمه يجرى نحو الصنادقية، أو يتمثل له السيد رضوان الحسينى تجره الأيدى من لحيته الصهباء نحو الفرن الملتهبة ثم يستخرجونه منها زكيبة من الفحم.. أو يرى المعلم كرشة مطروحا تحت عجلات الترام يمزق أوصاله ثم يلمون أشلاءه فى مقطف قذر يبيعونه لهواة الكلاب.. وغير هذا كثير، ممايراه دون ما يستحق الناس»[٢٣] ويتحول زيطة على هذه الصورة إلى كاريكاتير مشوه إلى

---

(٢٢) المرجع ص ٥٠ - ٥١.

(٢٣) المرجع نفسه ص ٥١ - ٥٢.

أقصى حد جسديا ونفسيا، وإن كان الكاريكاتير الذى يقدمه نجيب محفوظ لا يبعث على السخرية أو الإبتسام، ولكنه سوداوى إلى أقصى حد.

وكما صنع المؤلف من «زيطة» نموذجا مبالغا فيه للقذارة والسادية جسديا ونفسيا، صنع من عم كامل صورة لجثة حية، حياته أشبه بالموت، فهى نوم متصل ولا حديث له إلا عن الموت والقبر والكفن: «هو كتلة بشرية جسيمة، ينحسر جلبابه عن ساقين كقربتين، وتتدلى خلفه عجيزة كالقبة مركزها على الكرسى، ومحيطها فى الهواء، ذوبطن كالبرميل، وصدر يكاد يتكور ثدياه، ولاترى له رقبة، فبين الكتفين وجه مستدير منتفخ، محتقن الدم، أخفى انتفاخه معالم قسماته فلا تكاد ترى فى صفحته لاسمات ولاخطوط ولا أنف ولا عينين، وقمة ذلك كله رأس أصلع صغير لا يمتاز عن لون بشرته البيضاء المحمرة. لايزال يلهث ويشخر كأنه قطع شوطا عدوا، ولا ينتهى من بيع قطعة بسبوسة حتى يغلبه النعاس. قالوا له مرات ستموت بغتة، وسيقتلك الشحم الضاغط على قلبك، وراح يقول ذلك مع القائلين، ولكن ماذا يضير «الموت وحياته نوم متصل ؟!»[٢٤].

وحين تخلص نجيب محفوظ من نظرته الرومانسية إلى مصر الشعبية وسكانها، ظهر موقفه من البشر ومن التطور والطموح بصورة أكثر وضوحا، فهو يبدو وكأنه مشمئز من البشر جميعا، يعرض عيوبهم ومساوئهم وشرهم الكامن، وإن كان بالطبع أكثر اشمئزازا من الطموحين الذين يتطلعون ويطمحون. وكل البشر عنده مقهورون وإن اختلفت أسباب القهر، فكلهم صيد يتخبط فى شبكة الصياد التى تزداد عليه إحكاما. وكل تغير فى وضع الشخصية تغير إلى أسوأ دائما. أليس غريبا - كما سبق وأشرنا - أن يتحول المعلم كرشة الذى اشترك فعليا فى ثورة ١٩١٩ والذى أحرق الشركة اليهودية للسجائر بميدان الحسين، وكان من أبطال المعارك التى دارت بين الثوار من ناحية وبين الأرمن واليهود من ناحية أخرى، وبذل فى انتخابات ١٩٢٤ جهدا مشكورا، وصمد ببطولة لمغريات انتخابات ١٩٢٥، أليس غريبا أن يتحول هذا الرجل إلى سمسار انتخابات، شاذ جنسيا، وتاجر مخدرات[٢٥]. وقد ادخر المؤلف

(٢٤) زقاق المدق، ص ٦.

(٢٥) الرواية ص ١٣٤ - ١٣٥.

لأغلب شخصيات الزقاق ضربة قاسية أعدها لكل شخصية منها بعناية بالغة ليدفع بها إلى الموت أو إلى الخراب، فحميدة تتحول إلى عاهرة، ويتحول عزاؤها فى حب القواد إلى سراب، حتى لتغرى الحلو باغتياله وأعد المؤلف للحلو هذه الميتة القاسية وهو المسالم طول حياته. وأسلم زيطة والدكتور بوشى للسجن، وأوشك أن يصل بسنية عفيفى للجنون بعد أن اكتشفت مصدر طقم الأسنان الذهبى الذى ركبه لها د. بوشى... الخ.

ولعل الفئة الوحيدة التى نجت من سكين المؤلف هى المتصوفة، الصوفية الشعبية كما يمثلها الشيخ درويش، والتى لا نستطيع اكتشاف هل يسخر منها المؤلف أو يرضى عنها. فقد فقد الشيخ درويش وظيفته لأنه دخل على كبير مسئول فى وزارته ليعلن أنه رسول الله إليه بكادر جديد، وكان العامة يقولون إن الوحى ينزل عليه باللغتين العربية والإنجليزية، ورغم ذلك يبدو الشيخ درويش فى مواقف أخرى فى الرواية وكأنه أحكم أهل الزقاق وأعقلهم والشخصية الثانية الممثلة للصوفية الحقة هى شخصية السيد رضوان الحسينى.

ويكشف تصوير المؤلف لشخصية السيد رضوان الحسينى عن ظاهرة مطردة فى شخصيات نجيب محفوظ فى رواياته عموما، وإذا كنا قد أشرنا كثيرا فى السابق إلى رفض المؤلف للمادة وتعلقه بالروح، ورفضه للحب الجسدى وميله إلى الحب الروحى فإنه مما يبدو غريبا أن يوفق المؤلف فى تصوير الجانب الذى يرفضه، ويعجز إلى حد كبير عن تصوير الجانب الذى يحبه، بحيث تبدو شخصياته المادية الطموحة أكثر حيوية بكثير من شخصياته الروحية الراضية. وليس ثمة تبرير لمثل هذا الموقف، إلا أن المؤلف لم يكن يرى فى الواقع إلا الجانب الذى يكرهه، أما الوجه الآخر للحياة فكان حلما لا يمارسه ولا يفهمه وقد سبق أن عبر فى مقالاته عن التجربة الصوفية وخشيته فى نفس الوقت من المغامرة بحياة الإنسان كلها فى هذه التجربة. وسنجد فى زقاق المدق فرقا كبيرا بين تصوير المؤلف لشخصية حميدة فى علاقتها بالقواد وما فى هذا التصوير من حيوية، وبين الحب الطاهر الذى يكنه عباس الحلو لها وما فيه من مبالغة ورتابة وتدخل من المؤلف لمحاولة شرحه وتفسيره تدخلا لا يفيدنا كثيرا. يحدث عباس الحلو حميدة بجمل تكررت كثيرا، والمؤلف يتحدث عن الحب العذرى فيقول

(راجع حديث على طه على سبيل المثال): «ما أجملك ما أرقك، ما أعذبك. هذا هو الحب. إنه جميل يا حميدة. الدنيا من غيره لا تساوى مليما... هذا هو الحب هو كل مالنا، فيه الكفاية وفوق الكفاية. هو فى القرب السرور، وفى البعد العزاء، وفى الحياة حياة فوق الحياة»[٢٦] ويصف المؤلف حب عباس الحلو بنفسه فيقول: «سكر قلبه برحيق نشوة ساحرة لم يكن له عهد بمثلها من قبل. كان محبا صادقا ملهتب العاطفة. وكان يشعر حيال نظرتها النافذة الجميلة بخضوع كلى، ولذة لا حد لها وحب لا يبيد. أجل! كان كأمثاله من الفتيان مولعا بالنساء.. عامة، ولكنه كان كالحمام يحلق فى السماء ويطوف بأطرافها ثم يقع فى النهاية على برجه ملبيا صفير صاحبه، فهى دون النساء جميعا أمله المنشود أجل لم يعد مخاطرته خائبة، وتفتحت له أكمام الأحلام عن زهر الآمال، فعاد منتشيا مسرورا فرحا بحبه وبشبابه»[٢٧] فرق بين وصف هذا الحب الذى يتجه فيه المؤلف إلى المبالغة والتعميم والخطابية، وبين وصفه البارع للمناروات التى تمت بين حميدة والقواد جسديا ونفسيا والتى تجعلنا نشعر برغم كل محاولات المؤلف أن القواد أذكى وأخف دما عشرات المرات، وأقدر على التعامل مع المرأة من عباس الحلو.

أما السيد رضوان الحسينى فالمؤلف رفعه إلى مرتبة ملائكية غاية فى السمو، وأغلب حضوره فى الرواية يمثل حضورا لإلقاء خطب وعظات يعلو مستواها كثيرا عن مدارك مستمعيه من سكان زقاق المدق وغيرهم، وتمتد خطبته الأخيرة، وهى أهم خطبه، وألقاها وهو ذاهب للحج، حوالى أربع صفحات فى نهاية الرواية، وتسير كلها على هذا المتسوى: «معذرة يا سادة فإنى أحب الحياة، بل أحب نفسى لا كذات تتعلق بى، ولكن كفلذة من قلب البشرية، ونبض من الحياة، وخلق للصانع الأجل، وتجربة للحكمة الإلهية، وأحب الناس جميعا حتى المجرمين الشائهين.. أليسوا يرمزون إلى عناء الحياة الممض فى سبيل الكمال؟ أليسوا ظلمة تلقى عتمتها على بهاء الخير ضياء؟... الخ»[٢٨].

---

(٢٦) المرجع، ص ٩٦.

(٢٧) زقاق المدق، ص ٤١.

(٢٨) راجع الخطبة كاملة بالرواية ص ٢٤٣- ص ٢٤٧.

وطبيعى أن يتحكم فى اختيار شخصيات زقاق المدق وحياتها وحركتها، بل ومصيرها أيضا، هاتان الثنائيتان الهامتان الروح والمادة، والطموح المعذب والقناعة الراضية. فشخصيات الزقاق، رجالا ونساء، تنقسم إلى فريقين فريق الراضين بالحياة فى الزقاق القانعين بها، وفريق الساخطين على هذه الحياة الرافضين المتطلعين للتخلص منها. والفريق الثانى المتطلع الطموح يطمح إلى الحياة المادية المرفهة فى الخارج والحياة المادية فى الخارج أصبحت مرتبطة بالحرب العالمية الثانية التى دفعت المرأة للعمل وركزت مصادر الكسب فى الكسب غير المشروع، والمتمثل فى السوق السوداء، وفى القوادين والعاهرات وبصورة عامة فى العمل لخدمة الحلفاء أو استغلال الضائقة الاقتصادية وكان ضروريا لمن يطلب الحياة المادية المرفهة أن يخرج إلى هذه الحياة حيث تكون فالزقاق لا يهتم ولا يشغل نفسه بها.

وتنقسم الشخصيات التى تعيش فى الزقاق إلى فريقين فريق يستمد حياته وعيشه من داخل الزقاق، وفريق يقيم فى الزقاق، ولكن ظروف رزقه تدفعه إلى خارج الزقاق أحيانا التماسا لأسباب هذا الرزق. والشخصيات التى لم تتأثر حياتها وأنقذها المؤلف من كل المصائب التى انهالت على الزقاق، هى الشخصيات التى قنعت بحياتها واستمدت رزقها منه، وعلى رأسهم عم كامل بائع البسبوسة، والذى كانت حياته نوما متصلا، ولا يكسب أكثر من قوت يومه. وكل ما يؤرقه أن يجد كفنا لجثته فهو حى كميت، انزعج حينما رأى سرادق الانتخاب وظنه سرادق ميت لا يدرى شيئا على الإطلاق عن عالم السياسة، ويرفض تعليق صورة المرشح للنيابة إبراهيم فرحات فى دكانه لأنه يعتبرها شؤما يقطع الرزق، لم يشترك فى الانتخابات وليس له بطاقة انتخابية[٢٩] لا يطمح لشيىء وليس له علاقات جنسية، فهو فى مأمن من كل مغريات الحياة، ويشاركه فى قناعته الشيخ درويش، الذى لجأ إلى الزقاق هربا من طموح مدمر. فلما لجأ إلى الزقاق طارحا وراءه كل دنياه، نظر إليه كولى وأتاه طعامه ولباسه من حيث لا يحتسب.

ويشاركهم فى القناعة والرضا، ولكن على مستوى أرفع، السيد رضوان الحسينى

---

(٢٩) زقاق المدق، ص ١٣٢-١٣٣.

الذى كان بماله ولسانه وقلبه بلسما لجراح كل أهل الزقاق، ومرشدهم الكبير إلى بر الامان، ووصل إلى هذه المرتبة الرفيعة بعد أن خاض بحر العذاب، وأخذ الموت كل أبنائه، وتغلب بحب الله على محنته حتى أصبح عزاء لمن يأتى إليه للعزاء فى موت أولاده. نفسه صافية وقلبه كبير لا عيب فيه على الإطلاق إلا بعض الجفاف فى معاملة زوجته، والمؤلف لا يجد فى ذلك عيبا فتلك سمة لعصره ورجال عصره جميعا، وهى سمة لا تشعر ولا تتأثر بها حتى الزوجة نفسها. وكان خروجه الوحيد من الزقاق هو الخروج المبرر من وجهة نظر المؤلف، فهو لم يخرج لدنيا، ولكنه خرج للآخرة حاجا، ليزداد نورا على نوره.

أما سيدات الزقاق فأغلبهن راضيات بالحياة فى الزقاق قانعات به، همهن جميعا الزواج والأولاد. لا يشذ عن الموقف إلا حميدة المتمردة على الزقاق وأهله، وأمها بالتبنى التى تنتقل إلى الخارج التماسا لرزقها ثم تعود للزقاق من جديد. وتتميز سيدات الزقاق بالقوة اللسانية والجسدية، فحسنية الفرانة دائبة الضرب لزوجها جعدة. وزوجة المعلم كرشة تتصدى له وهو المعلم الكبير فى المقهى هو وغلامه وأمام الجميع لتصب عليهم نقمتها جسديا ولسانيا. وسنية عفيفى تزوجت بمالها رجلا يصغرها كثيرا. ولا تأتى المصائب للنساء إلا من الأزواج أو الحياة الخارجية، كمغادرة حسين كرشة لبيت أبيه. أو من الطاقم الذهبى الذى ركبه د. بوشى للست سنية عفيفى. ويستثنى من عالم النساء جميعا زوجة السيد رضوان الحسينى التى لا نسمع لها صوتا ولا نحس لها وجودا.

أما المجموعة الثانية من سكان الزقاق فهى المجموعة الراضية بحياة الزقاق والقانعة بعيشها فيه، ولكنها تخرج منه أحيانا التماسا لرزقها ثم تعود إليه. هذه المجموعة آمنة ومطمئنة، فإذا غادرته سعيا وطمعا فى الكسب المادى انقضت عليها الكوارث. وهى كوارث مصدرها العالم الخارجي دائما، فحين قنع زيطة بملاليم شحاذى الحسين وأرغفتهم عاش فى أمان، وحين تطلع هو والدكتور بوشى إلى أطقم أسنان الموتى الذهبية وإلى حرير أكفانهم غشيتهما الغاشية، وانتهى بهما المطاف إلى السجن. والمعلم كرشة يلتمس لذته الجنسية الشاذة من خارج الزقاق، مما صب عليه نقمة زوجته حتى جعلته سخرية بين رجال الزقاق، وأهم شخصية فى هذه المجموعة هى

شخصية عباس الحلو الذى كان أكثر سكان الزقاق شبابا ووسامة، ودكانه أفضل دكان فى الزقاق منظرا، يحمل قلبا طيبا مسالما رقيقا. قانع بحياته فى الزقاق ولكنه يتطلع إلى حميدة. ونتيجة لشخصية حميدة الطاغية وطموحها دفعته رغم أنفه إلى مغادرة الزقاق سعيا وراء الكسب المادى الذى يرضى طموحها. وقبل الخروج وهو كاره، ولم تجذبه مظاهر الحياة خارج الزقاق، بل حاول ادخار كل قرش تحقيقا حلمه المنتظر وكان قهر المؤلف له نتيجة لذلك كله، ثم التضحية به موقفا مجانيا لا مبرر له، على طريقة أن أحدا لا ينجو من قبضة الحياة كما يرى المؤلف. ومن لا يحمل أسباب قهره أو موته فى داخله أو فى طباعه يدبر له المؤلف موتة قدرية أو مفاجأة قاسية أو اندفاعة غير واعية، ومن لم يمت بالسيف مات بغيره. ولا يمكن ادعاء أن الإنجليز فى البار هم سبب موت الحلو، فلو كان فى البار مصريون وهاجم الحلو حميدة دون سابق إنذار أمامهم وهم سكارى لانتهى لنفس المصير بلا جدال. ويلحق بهذه المجموعة السيد سليم علوان التاجر الذى لا يزيد إدراكه ووعيه على وعى أهل الزقاق، وفهمه للسياسة كفهمهم، يعيش حياته أسير رغبتين: الجنس من ناحية، وجمع المال من ناحية أخرى. وقد سدد إليه المؤلف ضربة قاضية هى الذبحة الصدرية التى جعلته عاجزا عن ممارسة لذتيه معا.

أما المجموعة الطموحة المتمردة المتعلقة بالقاهرة الجديد، والتى ترفض الحياة فى الزقاق، فمن الغريب أن يختارها المؤلف من الشخصيات التى تمثل أجمل ما فى الزقاق، وأهم هذه الشخصيات المتمردة حميدة من ناحية، وحسين كرشة من ناحية أخرى، وكانت حميدة أنثى الزقاق الرائعة التى تتطلع إليها كل الأنظار، وكان حسين كرشة زهرة شباب الزقاق وأفضلهم وليس غريبا أن يجعلهما المؤلف أخوين بالرضاع.

ووجد حسين كرشة مجال الكسب المادى فى العمل فى المعسكرات البريطانية والاتجار فى المواد المسروقة منها، وتشبه بالإنجليز فى شرب الخمر ، وسمى نفسه «اللارج» وسماه رفاقه الجراج، وهجر الزقاق إلى شقة مضاءة بالكهرباء، وأنفق عن سعة على رفاقه وصاحب الفتيات وتزوج، وانتهت الحرب ليعود للزقاق بأسرته ذليلا مقهورا يستعطف والده الذى تمرد عليه حتى يجد مأوى، حالما بمغادرة الزقاق من جديد.

أما حميدة فهى مرشحة للضياع منذ البداية، فهى مجهولة الأب وهذا مبرر للضياع عند المؤلف، وثنية الأخلاق، فأمها بالتبنى تتاجر بكل شىء، وهى شرسة محبة للعراك

لا ينافسها فى هذه الصفة إلا أمها، ولم تعتد على سيطرة أحد ولم تخضع لأحد فأنوثتها المتدفقة فى حاجة إلى سائس يجيد استخدام السوط، قادر على السيطرة عليها وحين وجدت فارسها استسلمت له ليتاجر بها بعلمها، ولكنها وصلت لأقصى درجات السقوط ثم الإحباط حين فشلت فى الإحتفاظ بسائسها أكثر من أسبوعين، ولم يبق لها من علاقتها به إلا سوطه ولجامه، حتى أغرت عباس الحلو بقتله، وكان غريبا أن يقول المؤلف فى نهاية الرواية إن الزقاق نسى كل هذا وعاد إلى طبيعته وذلك برغم أن شخصياته التى أغرقها المؤلف بالمصائب تكاد تتساوى مع نصف عدد سكانه أو تزيد.

ويظل المؤلف مصرا على لعبه بأسماء شخصياته. وإذا كانت هذه الشخصيات قريبة إلى نفسه اختار لها أسماء متفقة مع صفاتها، فإذا كانت بعيدة عن نفسه وموضع سخريته أو انتقامه اختار لها أسماء تقف ضد صفاتها. وإذا صحت هذه المقدمة يصبح السيد رضوان الحسينى الشخصية الوحيدة التى تتمتع برضا المؤلف، وتقف بقية الشخصيات على النقيض منها. وإذا كان اسم السيد رضوان الحسينى اسما على مسمى، فإن اسم عم «كامل» ليس كذلك، إلا إذا قصد المؤلف التهكم، والسيد سليم علوان وصل إلى أقصى درجات المرض. وحسين كرشة لا يسلك سلوكا حسنا على الإطلاق، و«حميدة» أسوأ الناس سمعة وخلقا... إلخ.

٤

سيطرت «البلاغة الشكلية» التى ترى للغة جمالا فى ذاتها على أسلوب المؤلف فى الروايات التى استمدت موضوعها من التاريخ الفرعونى، وسيطرت لغة التقارير الجافة على رواية القاهرة الجديدة، وعلى معظم رواية خان الخليلى، وحاولت السراب جاهدة أن تتخلص من التقارير الطويلة، وتمثل رواية زقاق المدق ساحة صراع حقيقية بين لغة التقارير التقليدية، وبين لغة التصوير[٣٠] بين أسلوب جاف معمم، يصدر أحكاما عامة يفرضها المؤلف، لا تنبع من الفعل، ومفروضة عليه، لا زمان لها ولا مكان، وبين أسلوب يصور الفعل ويخصصه ويحدد زمنه ومكانه ويتركه لينساب حرا

(٣٠) لا يلجأ المؤلف إلى البلاغة الشكلية إلا إذا تحدث عن الحب العذرى، أو عن السيد رضوان الحسينى وخطبه.

متخلصا من قبضة المؤلف، معروضا فى حيادية أمام القارئ وكأنه شريط سينمائى يتحرك فى الحاضر أمام عيوننا. ويبدو أسلوب المؤلف فى الرواية وكأنه ساحة صراع ممتدة بين لغة المؤلف التقليدية ولغة السينما حتى أن المؤلف يعرض لنا الفعل مكررا بالأسلوبين: أسلوبه التقليدى القديم، والأسلوب الجديد الذى يحاول أن يتخلق، وأن يحتل مكان الأسلوب القديم، وكأن المؤلف فى زقاق المدق يجمع معا وفى نفس الوقت، وكما سبق أن قدمنا، بين قصة فيلم وبين سيناريو هذا الفيلم.

ويمتد الصراع بين الأسلوبين فى كافة المظاهر الفنية فى الرواية، ابتداء من حكاية الفعل إلى السرد والحوار. وقد سبق أن لاحظنا أن رواية زقاق المدق تقدم قصة واحدة هى قصة الزقاق، وتدور حول محور واحد، ولا تتضمن شخصية بطل يركز عليه المؤلف كل اهتمامه، ولذلك تميزت حركة الأحداث بأنها حركة متوازنة منسابة، تتحرك فى لحظة الحضور، وتصور الفعل ولا تقرره، ولكن المؤلف لا يستمر على هذه الصورة، فهو لا يلبث أن يوقف حركة الحدث ويشله ليقدم تقريرا يصف فيه الفعل مرة ثانية ويعلق عليه.

ولا شك أن شخصيات زقاق المدق تتمتع بقدر كبير من الحيوية فى الفعل، حركة وقولا، وتكشف عن نفسها بصورة غير مباشرة من خلال الفعل، ولكن المؤلف يعود ليكرر علينا فى تقاريره وبصورة مباشرة ما سبق أن كشفت عنه الشخصيات بصورة غير مباشرة. ونحن لذلك نواجه فى سرد رواية زقاق المدق بأسلوبين يختلطان ويتبادلان الدور باستمرار. أسلوب يصور الفعل من موقع الحضور، وفى جمل قصيرة ترفض مظاهر الفصل والوصل والتأكيد وغيره من أساليب الربط التقليدية بين الجمل، ولا يستمر هذا الأسلوب طويلا ولكنه يترك مكانه لأسلوب آخر يتحرك من موقع الماضى فى لغة معممة، وتسيطر عليه إلى حد كبير طبيعة الجملة التقليدية. وكثير من الحوار فى الرواية يتمتع بقدر كبير من الحيوية ، والمرونة، ويلائم المستوى العقلى والنفسى للشخصيات، ولكننا نلاحظ فى الحوار والسرد معا أن المؤلف ينفر من الأساليب الحديثة كأسلوب المونولوج الداخلى والاسترجاع، ونادرا ما يلجأ إليها، فإذا لجأ إليها فإنه يستخدم منها صيغا غير مباشرة وفيها ينبه القارئ إلى هذه الصيغ، بدلا من ترك القارئ مباشرة فى مواجهتها.

وتصور الفقرة الخامسة[٣١]، وهى موضوع الدراسة التطبيقية، صورة واضحة من صور الصراع بين الأسلوب التقريرى المباشر والأسلوب التصويرى غير المباشر. وتبدأ الفقرة على هذه الصورة: «العصر.. عاد الزقاق رويدا إلى عالم الظلال. والتفت حميدة فى ملاءتها ومضت تستمع إلى دقات شبشبها على السلم فى طريقها إلى الخارج، وقطعت الزقاق فى عناية بمشيتها وهيئتها لأنها تعلم أن أعينا أربعا تتبعها متفحصة ثاقبة، عينى السيد سليم علوان صاحب الوكالة وعينى عباس الحلو الحلاق. ولم تكن تفاهة ثيابها لتغيب عنها. فستان من الدمور، وملاءة قديمة باهتة، وشبشب رق نعلاه، بيد أنها تلف الملاءة لفة تشى بحسن قوامها الرشيق، وتصور عجيزتها الملمومة أحسن تصوير، وتبرز ثدييها الكاعبين، وتكشف عن نصف ساقيها المدمجلتين ثم تنحسر فى أعلاها عن مفارق شعرها الأسود ووجهها البرنزى الفاتن القسمات، وكانت تتعمد ألا تلوى على شئ فتنحدر من الصنادقية إلى الغورية ثم إلى السكة الجديدة فالموسكى».

التحليل الدقيق لهذه الفقرة يكشف عن كثير من خصائص الصياغة الأسلوبية لرواية زقاق المدق. وأول ما يمكن ملاحظته أن المؤلف حدد زمن الفعل بأسلوب مباشر، فكتب كلمة «العصر» فى البداية، وخصص لها سطرا مستقلا. ومن الغريب أن زمن الفعل محدد بعد ذلك مباشرة بأسلوب فنى غير مباشر فى قول المؤلف «عاد الزقاق رويدا إلى عالم الظلال». ويتحول المؤلف لوصف حركة حميدة وهى تلتف فى ملاءتها ساعية فى طريقها واصفا امتلاءها بالشعور بنفسها فى حركتها ومشيتها بدقة ولكنه لا يلبث أن ينبهنا إلى وجوده متدخلا ليخبرنا أن حركة حميدة التى قد تكون غير واعية، هى فى الواقع حركة واعية ومقصودة، مبررا فعل حميدة بأسلوب تقليدى كلاسيكى فى قوله، «لأنها تعلم أن أعينا أربعا تتبعها». ثم يتدخل مرة ثانية بجملة أكثر كلاسيكية ليصف ثيابها وصفا أخلاقيا فى قوله: «ولم تكن تفاهة ثيابها لتغيب عنها»، ثم يتدخل مرة ثالثة بأسلوب أكثر كلاسيكية ليبين لنا مهارتها فى ارتداء ملابسها بقوله: «بيد أنها تلف الملاءة لفة تشى بحسن قوامها» ويتدخل مرة رابعة بصورة تجعل الأمور تختلط علينا بقوله: «كانت تتعمد ألا تلوى على شئ». أن يسير الإنسان بغير هدف فهذا أمر مقبول، أما أن يتعمد أن يسير بغير هدف فأمر يبعث على

---

(٣١) تمتد الفقرة من ص ٣٦ من الرواية إلى ص ٤١

الدهشة، وإذا تعمد أن يسير بغير هدف، ثم اتضح أنه يسير كل مرة حسب خطة مرسومة منحدرا من الصنادقية إلى الغورية ثم إلى السكة الجديدة فالموسكى فهذا أمر يبعث على الحيرة حقا.

ومن الغريب حقا أن المؤلف لم يكن فى حاجة إلى تنبيهنا لوجوده، وكان يستطيع وصف حركة حميدة بحيادية وحيوية وتدفق وفى جمل قصيرة، بدلا من جمله الكلاسيكية التى يحرص أحيانا على ترابطها بشكل منطقى وعلى دفع كلمات لا تخلو من غرابة بين جملها.

وبينما نتابع حميدة فى حركتها يوقف المؤلف الفعل تماما ليقدم لنا تقريرا عن شخصية حميدة، معمما الحكم عليها فى ماضيها وحاضرها ضاربا الأمثلة على طبيعة شخصيتها من علاقتها بجيرانها، مختصرا فى ذلك كثيرا من الأفعال والأقوال، متجاوزا للزمان والمكان، منتقيا لألفاظ تقريره بشكل لا يخلو من افتعال، ويبدأ التقرير على هذه الصورة: «هى فتاة مقطوعة النسب، معدمة اليد، ولكنها لم تفقد قط روح الثقة والإطمئنان ربما كان لحسنها الملحوظ الفضل فى بث هذه الروح القوية فى طواياها، ولكن حسنها لم يكن صاحب الفضل وحده، كانت بطبيعتها قوية، لا يخذلها الشعور بالقوة لحظة من حياتها» وهكذا يختفى الفعل تماما ويتوقف وتفقد اللحظة خصوصيتها، ويطلق المؤلف على شخصية حميدة أحكاما عامة لا تخلو من المبالغة الشديدة التى تصل إلى حد وصفه لحميدة بأنها لا يخذلها الشعور بالقوة لحظة من حياتها. وهو لا يكتفى بوصف حميدة ولكنه يحاكمها ويحاكم علاقتها بالآخرين فينتهى من الجزء الأول من تقريره بقوله: «وربما كان أغرب ما رميت به أنها تبغض الأطفال، وأنها بالتالى امرأة متوحشة محرومة من نعمة الأنوثة، وهذا ما جعل امرأة المعلم كرشة القهوجى - أمها بالرضاعة - تتمنى على الله أن تراها أما ترضع الأطفال فى كنف زوج جبار يبيتها بالضرب، ويصبحها بالضرب. وبعد انتهاء هذا الجزء من التقرير يعود المؤلف إلى الفعل وإلى حركة حميدة، ولكن هذه العودة لا تستغرق إلا سطرا واحدا ونصف، يبدأ بعدها الجزء الثانى من تقريره: «مضت فى سبيلها مستمتعة بنزهتها اليومية، مرددة الطرف فى معارض المتاجر المتعاقبة. كانت تهوى مشاهدة المعروضات النفيسة من الثياب والآنية فتثير فى نفسها الطموح المتلهفة على القوة والسيطرة أحلاما ساحرة،

ولذلك تركزت عبادتها للقوة فى حب المال على اعتبار أنه المفتاح السحرى للدنيا.. إلخ».

ومن أغرب ما يطرحه هذا الجزء من التقرير أن المؤلف يعرض فيه لمونولـوج داخلى غير مباشر ومختصر ويضربه كمثال، ويضعه كاحتمال قد يقع ولا يقع يقول فيه: «وعسى أن نتساءل: أيمكن ياترى أن تبلغ يوما ماتتمنى؟!.. لم تكن الحقائق لتغيب عنها». وينتهى هذا الجزء من التقرير حين ترى حميدة صويحباتها من عاملات المشغل قادمات فتهرع إليهن، وتسلم عليهن، ليأخذن فى تافه الأحاديث كما يقول المؤلف، ولا يكاد الفعل يبدأ حتى يوقفه المؤلف من جديد ليقدم تقريرا عن عاملات المشغل، يخبرنا فيه بأنهن فتيات صغيرات فقيرات، خرجن عن التقاليد الموروثة، واشتغلن بالمحال العامة مقتديات باليهوديات، فأدركهن تبدل فى ردح قليل من الزمن، «شبعن بعد جوع، وكسين بعد عرى، وامتلأن بعد هزال» وقلدن اليهوديات فى تأبط الأذرع والرطانة بكلمات «فى الشوارع الغرامية (؟)».

ويحدد المؤلف طبيعة علاقة حميدة المزدوجـة بهن، فهى تحقد عليهن وتبتسم لهن، تحسدهن وتستعلى عليهن فى نفس الوقت، ويقدم المؤلف فى هذا التقرير حوارا يضربه كمثال بين حميدة وأمها يدوز فى زمان ما ، غير محدد:

«ولذلك قالت لأمها «يوما»وهى تتنهد:
– حياة اليهوديات هى الحياة حقا!!
فانزعجت أمها وقالت:
– إنك من نبع أبالسة ودمى برئ منك..
فقالت الفتاة إمعانا فى إغاظتها:
– ألا يجوز أن أكون من صلب باشوات ولو على سبيل الحرام؟!..
فهزت المرأة رأسها وقالت ساخرة:
– رحم الله أباك بائع الدوم بمرجوش».

وبعد انتهاء تقرير المؤلف يبدأ الفعل من جديد، والمؤلف يتركه هذه المرة ينساب فى حرية حركة وحوارا وتبدأ جمله فى القصر وتخلو من الطابع التقليدى، وتتمثل مرونة

الحركة وانسيابها فى الموقف الذى يصور فيه المؤلف اللقاء بين عباس الحلو وحميدة بعد أن تركت حميدة عاملات المشغل. والموقف يصور مناورة بارعة بين حميدة بخبثها ومهارتها وبين الحلو بطيبته وسذاجته: «ولم تخطئ ظنونها فما كادت تودع آخر الفتيات وتدور على عقبيها حتى انحدر نحوها من الطوار فى خطوات مضطربة، ووجهه ينطق بالإنفعال، وقاربها حتى حاذاها، ثم قال بصوت متهدج:

- مساء الخير ياحميدة..

فالتفت نحوه كالمنزعجة، وكأنها بوغتت بظهوره مباغتة، ثم قطبت، وأوسعت خطاها دون أن تنبس بكلمة فتورد وجهه، ولكنه عاد يقول بصوت ينم عن العتاب:

- مساء الخير ياحميدة..

وخافت إن هى لازمت الصمت مع هذا الخطو الحثيث أن ينتهيا إلى الميدان المأهول قبل أن يقول ما يريد. وكانت راغبة فى سماعه. فقالت فى لهجة تنطق بالإستياء:

- ياللعار: جار وتفعل مثل الغريب!..

فقال عباس بلهفة:

- بل جار حقا ولا أفعل كالغريب. أحرام على الجار أن يتكلم ؟..

فقالت عابسة:

- الجار يحمى جارته، لا أن يهاجمها.

فقال الشاب بصدق حار:

- أنا جار وأعلم واجبات الجار. ولم يخطر ببالى قط أن أهاجمك - لا سمح الله

- بيد أنى أريد أن أحدثك، ولا عيب أن يحدث الجار جارته..

- كيف تقول هذا ؟! أليس من العيب أن تتعرض لى فى الطريق، وتعرضنى للفضيحة ؟..

فهاله قولها. وقال بأسف:

- الفضيحة ؟ معاذ الله ياحميدة، صدرى طاهر، ولا يكن لك إلا الطهر وحياة الحسين.. إلخ».

على هذه الصورة تمضى حركة الفعل مرنة متدفقة من موقع الحضور، حتى قرب

نهاية الفقرة، لا يشوبها إلا شوائب عارضة منحدرة من الأسلوب التقليدى للمؤلف، وقرب نهاية الفقرة يعود المؤلف إلى أسلوب التقرير مرة أخرى، ليتحدث عن حب الشباب الطاهر العذرى عموما بصيغ غامضة ومكررة فى الكثير من رواياته.

وهكذا تبدو الفقرة موضوع دراستنا التطبيقية وكأنها ساحة صراع بين الأسلوب التقريرى الجاف المباشر، وبين الأسلوب التصويرى الفنى غير المباشر. ويشعر الباحث بالأسى لما يلمسه من قدرة المؤلف وتوفيقه وهو يستخدم الأسلوب الفنى. وكل عزائنا أن المؤلف حسم الصراع - فى روايات قادمة كاللص والكلاب - لينتصر الأسلوب الروائى الفنى إلى حد كبير.

الفصل الثانى

بداية ونهاية والقاهرات الثلاث

١

فى رواية زقاق المدق إقترب الزمن الروائى للرواية من زمن كتابتها حتى أوشكا على التماس[١]. وكان طبيعيا أن يبحث نجيب محفوظ عن فترة زمنية فى تاريخ القاهرة الحديث لم يقم بتغطيتها فى رواياته السابقة. وعثر المؤلف على ضالته فى الفترة التى تمتد من الزمن الروائى لرواية القاهرة الجديدة إلى الزمن الروائى لرواية خان الخليلى. وإذا كانت رواية القاهرة الجديدة تصور عام ١٩٣٤ ورواية خان الخليلى تصور الفترة الممتدة من أواخر سنة ١٩٤١ إلى أواخر سنة ١٩٤٢ فان رواية بداية ونهاية تكاد تغطى زمنيا معظم الفترة التى لم يصورها المؤلف فيها بين رواية القاهرة الجديدة وخان الخليلى[٢].

وتتفق رواية بداية ونهاية مع رواية القاهرة الجديدة فى أن كلتا الروايتين تكشف عن عمق ووضوح فى رؤية المؤلف بالقياس إلى رواياته السابقة. وأهم مظهر من مظاهر عمق الرؤية فى رواية بداية ونهاية أن المؤلف أوشك على التنازل بصورة كبيرة عن مفهومه فى تثبيت الطبقة وعزلها عن الطبقات الأخرى، ووصفها بصفات مطلقة ومثالية، وهو المفهوم الذى كشفت عنه رواية القاهرة الجديدة ورواية خان الخليلى وقد نجح نجيب محفوظ فى رواية زقاق المدق فى الكشف عن العلاقة بين القاهرة الشعبية والقاهرة الجديدة من خلال رصده لحركة الزقاق الذى غزت معاقله مظاهر القاهرة الجديدة وقيمها، وفى حركة جدلية داخل الزقاق نفسه وفى رواية بداية ونهاية سار خطوة أبعد، حاول فيها الكشف عن طبقات القاهرة الثلاث، ومن خلال تصويره لأسرة واحدة من البورجوازية الصغيرة.

(١) يمتد الزمن الروائى لزقاق المدق إلى أواخر عام ١٩٤٥، ونشرت الرواية لأول مرة عام ١٩٤٧.

(٢) تصور رواية بداية ونهاية الفترة الزمنية الممتدة من نوفمبر سنة ١٩٣٥ إلى أواخر سنة ١٩٣٩، ونشرت الرواية لأول مرة عام ١٩٤٩.

وقد انحدر حسن الإبن الأكبر للأسرة إلى القاهرة الشعبية، وتطلع حسنين الإبن الأصغر إلى القاهرة الأرستقراطية، وعاش حسين الإبن الأوسط فى الوسط المحمود، راضيا بما كتب على البورجوازية الصغيرة من حياة. ويحاول المؤلف من خلال تركيزه على حياة هذه الأسرة ومأساتها الكشف عن طبيعة البورجوازية الصغيرة، وطبيعة العلاقة بينها وبين الطبقة الكادحة، والطبقة الأرستقراطية. وقد ساعـد المؤلف على النجاح فى تحقيق أهدافه أن البورجوازية الصغيرة هى مصدر الطموح والقلق والتمزق والتطلع فى رؤيته، وهى لذلك كله مصدر المأساة أيضا.

ويدعم هذا التصور ما سبق أن أشرنا إليه من أن نجيب محفوظ لا يكتب عن البورجوازية الصغيرة وحدها ولكنه يكتب عن طبقات القاهرة الثلاث، وإذا بدا أن البورجوازية الصغيرة أكثر ظهورا فى روايات المؤلف فلا يرجع ذلك إلا لكونها مصدر القلق والطموح والتمزق فى رواياته.

وكما تكشف رواية بداية ونهاية عن مزيد من العمق فى رؤية المؤلف، فهى تكشف عن مزيد من الوضوح أيضا. ومن أهم مظاهر الوضوح الذى تكشف عنه الرواية نظرة المؤلف البالغـة التشاؤم والسـوداوية إلى الإنسـان ومستقبله أيضا فهـو يرى الإنسان منذورا للمأساة التى تمثل قدره ومصيره ونهايته، والحياة الإنسانية فى تطورها تتقدم نحو الكارثة. وذلك لأن الإنسان لا يتقدم فى طريق الخلاص ولكنه يتقدم فى الاتجاه المضاد ويمعن ايغالا فى قلب الليل. وسر تخبطه ومأساته يرجع إلى تشبثه الذى يزداد اشتعالا بلذات جسده، وبعده الدائم والمستمر عن خلاص روحه، أو عن معرفة الطريق إلى هذا الخلاص. وكلما أحب الإنسان الحياة وزينتها حلت عليه اللعنة. وليس غريبا بعد ذلك أن يكون حسنين فى وسامته وحيويته التى صوره بها المؤلف أكـثر شخصيات رواية بداية ونهاية أحقية بالحياة، ومع ذلك فهو الوحيد الذى ينتهى إلى الهاوية بإرادته بل ويجر معه إليها أخته أيضا.

ولا يبدو مطروحا أمام الإنسان فى عالم «بداية ونهايـة» إلا أحد خيـارين: إما الإيمان بالله والتسليم لقضائه والرضا بالواقع، وإما الإنتحار. إما أن تستسلم وترضى أو تنتحر. وستحاول إذا كنت شابا أو جاهلا أو متفجرا بالحيوية أن تناطح الصخـر، وتجرب المستحيل وأنت لا تدرى أنك تسير فى طريق مسدود لن يؤدى بك إلا إلى

الهاوية. وإذا أمهلك القدر ومنحك فرصة تظن فيها أنك قد تصل إلى هدفك، أو أن حبل النجاة قريب منك فيجب أن تتذكر لعب القط بالفأر قبل التهامه، وتذكر أن الصاعقة ستنقض عليك حتى لو بدت السماء صافية والريح ساكنة. الدنيا أشغال شاقة ثم إعدام وكلما اشتد تعلقك بالحياة الدنيا وزينتها ولذاتها، خاصة اللذة الجنسية كان عذابك أقسى وجحيمك أشد لهيبا.

ولا يقتصر عقاب المؤلف على الشخصيات التي تقبل على الحياة وزينتها في رواية بداية ونهاية، ولكن سيف عقابه يمتد ليمزق جميع أفراد الأسرة. وإذا كان قد أغلق جميع الطرق على حسن الابن الأكبر فلم يبق أمامه إلا طريقين أحدهما يؤدي إلى السجن والآخر إلى الموت، فذلك مبرر في حدود رؤية المؤلف بأنه كان كحميدة «وثنيا» بالفطرة يعيش في الدنيا «على افتراض أنه لا يوجد بها أخلاق ولا رب ولا بوليس»[٣]. وعاقب المؤلف نفيسة لأنها كانت بلا مال ولا جمال ولا أب ينقصها كل شيء إلا غريزة جنسية في غاية الكمال والقوة، يزيدها الحرمان اشتعالا. وساقتها غريزتها الجنسية إلى الهاوية. وعاقب المؤلف حسنين على طموحه وتطلعه. وأعد للأب على عادته ضربة قدرية أطاحت به، والقدر لا يسأل عما يفعل ولا ينبغي الاعتراض عليه: «فقال حسنين بسخط: إن من يستسلم للاقدار يشجعها على التمادي في طغيانها...

فابتسم الآخر ابتسامة ساخرة وقال في شبه دعابة هلم نثر عليها. دعنا نهتف لتسقط الأقدار كما هتفنا ليسقط هور؟!

- هيهات أن تفيدنا الأخرى

وقطب حسنين في كدر وتساءل: من لنا الآن؟

فابتسم حسين ابتسامة عريضة فرطحت أنفه الذي بدا في تلك اللحظة شبيها بانف أمه الغليظ، وقال باقتضاب: الله.

وزاد الجواب من حنقه!... إنه لا يشك في هذا ولكنه لا يقنع به.. الله للجميع حقا ولكن كم في الدنيا من جائع ومصاب! لم يتنكر يوما لعقيدته ولكنه يتلهف في خوفه

(٣) بداية ونهاية، الكتاب الذهبي، مارس ١٩٥٦، ص ٩٧

على سبيل محسوس للطمأنينة. وتوهم أن أخاه يحرجه ليتخلص منه فتشبث بعناده وقال: لقد شاء أن يأخذ والدنا ويتركنا بلا معين...

فقال حسين مبتسما هذا حق ولكنى لم أنتزع الله من قلبى.. والحق أننا نغالى فى تحميل الله مسؤولية مضائبنا الكثيرة. ألا ترى أن الله إذا كان مسؤولا عن موت والدنا فليس مسؤولا بحال عن قلة المعاش الذى تركه»[٤].

ويمتد سيف نقمة المؤلف لا إلى أفراد الأسرة الذين تدينهم رؤيته فقط، ولكنه يمتد أيضا إلى البقية الباقية من شخصيات الأسرة، وإذا كان المؤلف يظن أنه أنقذ الأم وحسنين من المذبحة التى قضت على الأسرة وحفظ عليهما حياتهما، فليس ذلك صحيحا إلا فى الظاهر فقط. وأى حياة أبقاها المؤلف لهذه الأم التى استنزفت دمها وأعصابها لتسير بأسرتها إلى بر السلامة. وكل ما بقى لها فى النهاية هو هذا الحطام المدمر المشوه. وكيف ينتفع حسين القانع الراضى بحياته، وبعد أن ضحى بمستقبله لأسرته، ليجنى جزاء تضحيته الدمار والموت. ولعل أهم ما يؤكد سوداوية المؤلف وتشاؤمه الأسود، زعمه بأن حكاية الأسرة التى تصورها بداية ونهاية مستمدة من الواقع، وأن خاتمة الحكاية الواقعية كانت سعيدة: «إن خاتمة الأسرة المصرية التى تناولتها قصة بداية ونهاية، وهى أسرة حقيقية عرفت أفرادها جميعا، كانت فى الواقع خاتمة سعيدة ولكنى فضلت أن أعرض قصتها منتهية هكذا بمأساة حتى أستطيع أن أشحن عواطف القراء بانفعالات كالتى دفعتنى إلى كتابتها»[٥].

مثل هذه الرؤية السوداوية للإنسان ومصيره لا تقوم حتى بوظيفة التطهير التى اختارها أرسطو وظيفة للفن، لأنك تخرج من قراءة بداية ونهاية وقد تضاعفت همومك ويأسك، بل تخرج مختنقاً مكدودا عاجزا أمام هذا اليأس الفولاذى الأسود الذى يحاصر البشر جميعا ويطوقهم. ولن تدفعك الرواية إلى التعاطف مع أحد، أو الإحتجاج على أحد، فليس هناك ظالم ومظلوم وجزار وضحية. بل نتحول جميعا ومعنا أبطال الرواية إلى جزارين وضحايا، قتلة ومقتولين. وتتنوع أدوات قهر الإنسان فى روايات

---

(٤) بداية ونهاية ص ٢٦-٢٧.

(٥) نقلا عن كتاب الواقعية فى الرواية العربية، ص ٥٤٢.

نجيب محفوظ فهى مرة القدر ومرة الطبيعة الإنسانية. وقد تتمثل أداة القهر فى طبيعة التربية أو العلاقات الاجتماعية، أو السلطة السياسية... إلخ.

وتتميز رواية بداية ونهاية بتعامل المؤلف مع ثلاث قوى من القوى التى تقهر الإنسان بدلا من الاقتصار على قوة واحدة أو قوتين مما أكسب رؤية المؤلف قدرا لا بأس به من العمق. والقوى الثلاث التى تقهر الإنسان فى رواية بداية ونهاية حسب ترتيبها فى الأهمية هى القدر ثم الطبيعة البشرية ثم المجتمع وعلاقاته، وترتيب عوامل القهر حسب أهميتها على هذه الصورة يكسب رؤية المؤلف فى بداية ونهاية مزيدا من الوضوح الذى تتميز به رؤيته فى الرواية.

ويمثل القدر العامل الرئيسى المؤثر فى مأساة الأسرة التى تصور حياتها الرواية، فلولا الضربة القدرية المتمثلة بموت الأب فى بداية الرواية، لما وقعت المأساة التى انتهت إليها الرواية. وموت الأب أدى إلى ضياع المصدر الرئيسى لدخل الأسرة ولم يبق للأسرة إلا معاش ضئيل قدره خمسة جنيهات. ولو عاش الأب ولم يمت فى الخمسين من عمره بسكتة قلبية لعاشت الأسرة حياة مادية لا بأس بها فلم يكن مرتب الأب ضئيلا بالقياس إلى مستوى المعيشة فى هذه الفترة وفى الوقت الذى مات فيه بلغ مرتبه سبعة عشر جنيها، وهو يمثل دخلا يوازى على أقل تقدير ما يزيد على مائتى جنيه بمقاييس عصرنا. وحتى المعاش الذى تركه الأب وهو خمسة جنيهات لا يمثل كارثة بمقاييس ١٩٣٥. خاصة والمؤلف يشير فى الرواية إلى أن دخلا قدره ثمانية وعشرون جنيها كان «يعد ثروة فى عام ١٩٣٣»[٦].

ولا يمثل فقد الأب بالنسبة للأسرة فى رواية بداية ونهاية إلا فقدا لمصدر الدخل المادى وحده، وفقدا لكلمات عزاء كان يقدمها لنفيسة ابنته. وكان أثره فى حياته على الأبناء أثرا سلبيا، أما الأثر الإيجابى فكان للام فى حياته وبعد موته: «كانت دائما قوية، وكانت محور البيت الأول، بل كانت على الأرجح تقوم بدور الأب، على حين كان المرحوم أدنى إلى حنان الأمهات وضعفهن. والأبناء أنفسهم مثال حى على هذا التباين بين الأب والأم، فكان حسن شاهدا تعيسا على رخاوة الأب وتدليله، وكان

---

(٦) الرواية ص ٤٢.

حسين وحسنين شاهدين على حزم الأم وحسن تربيتها. أجل كانت أرملة قوية»(٧).

ويمثل طابع الشخصية العامل الثانى المؤثر على الفعل فى رواية بداية ونهاية، ويقع من حيث الأهمية فى مرتبة تالية لمرتبة القدر، وطابع الشخصية يمثل عند نجيب محفوظ ما يشبه قدرا ثانيا يسميه المؤلف بالفطرة أو الغريزة. وأهم العوامل التى تؤثر على هذا الطابع الوراثة التى تنتقل إلى الأبناء من الآباء. والمؤلف يتسع فى مفهوم الوراثة التى تمتد فى تصوره لتمثل كل الصفات المعنوية والجسدية، وهذه الصفات تنتقل من الآباء إلى الأبناء فى رواية بداية ونهاية بصورة آلية وميكانيكية، ويوزع المؤلف الصفات المتوارثة من الأب والأم على الأبناء بصورة تؤهلهم للمصير الذى أعده لهم ويؤثر على طابع الشخصية بعد الوراثة أسلوب التربية، وهذا الأسلوب يرجع فى أصله أيضا إلى شخصية الأب والأم. ويمثل طابع الشخصية بالنسبة لنجيب محفوظ قدرا من نوع جديد يسلطه على الشخصية وقيدا حديديا لافكاك منه ولا خلاص على طول الرواية، ولا دور هنا للإرادة البشرية ولا خلاص للشخصية من سجن الغريزة أو الفطرة. وتحتفظ الشخصية نتيجة لذلك بصورة ثابتة لا تتغير على طول الرواية، وإذا كان المؤلف قد تجاوز فى بداية ونهاية مفهوم تثبيت الطبقة، فإنه لم ينجح بنفس القدر فى تجاوز مفهوم ثبات الشخصية.

وإذا كان القدر يمثل العامل المؤثر بالدرجة الأولى على الفعل والشخصية، وتمثل الغريزة أو الفطرة المؤثر الذى يلى دور القدر فى الأهمية، فإنه لا يبقى للموثر الثالث وهو العامل الإجتماعى إلا دور هامشى وذلك على خلاف ما ذهب إليه كثير من الباحثين. وقد سبق أن أشرنا إلى أن راتب الأب كان راتبا معقولا بالقياس إلى مستوى المعيشة فى هذه الفترة، وكانت الأسرة فى حياته تعيش حياة مادية مريحة - كما يصورها المؤلف فى الرواية - وذلك رغم إشارته المباشرة أحيانا إلى فقرها. ولولا القدر لظلت الأسرة تعيش حياة مقبولة ومريحة ولوصلت إلى بر الأمان، وتسقط عن المجتمع نتيجة لذلك مسؤولية الفقر الذى واجهته الأسرة، لتقع على عاتق القدر، كما أن المجتمع ليس مسؤولا أيضا مسؤولية كاملة عن ضآلة معاش الأب لأنه مات فى سن مبكرة. ومع ذلك فكم من الأسر فى عام ١٩٣٥، إستطاعت أن تعيش بمبلغ خمسة

(٧) المرجع ص ١٧

جنيهات فى الشهر وتصل إلى بر الأمان، وقد حال بين الأسرة وبين الخلاص من أزمتها ما يسميه المؤلف بفطرة أفرادها وغريزتهم. ولا أحد يستطيع أن يحمل المجتمع مسؤولية حسن الابن الأكبر الذى أراد له المؤلف أن يكون وثنيا بالفطرة، وأن يدلله أبوه.

كما أن المجتمع برىء من مأساة نفيسة التى أراد لها المؤلف أن تعيش بلا مال ولا جمال ولا أب، وحرمها من كل شىء إلا من غريزة جنسية بالغة الحدة والاكتمال زادها الحرمان واليأس اشتعالا، ولا يستطيع أى مجتمع فى الدنيا أن يمنح حسنين ما أراده لنفسه وأراده المؤلف من تطلع بالغ العنف، إلا إذا افترضنا أن المجتمع مسؤول عن جعل كل أفراده سادة فى مجالى الثراء والجنس. ويصبح المجتمع مدانا إذا لم يمنح كل فرد فيه زوجة أسطورية الجمال بالغة الثراء وفيلا وعربة وقبرا فاخرا.

وتبقى مأساة الأسرة فى بداية ونهاية نتيجة لذلك كله مأساة فردية وخاصة أكثر منها مأساة عامة أو مأساة طبقة ويتحمل القدر قبل أى عامل آخر مسؤولية المأساة التى انتهت إليها هذه الأسرة.

٢

تخلصت رواية بداية ونهاية فى عرضها للفعل البشرى بصورة شبه كاملة، من تقديم حكايات أو محاور متوازية ومنفصلة لتقدم لنا بناء روائيا متماسكا ومتلاحما بصورة بالغة الدقة. وحين تخلص المؤلف من مفهوم تثبيت الطبقة استطاع من خلال أسرة واحدة أن يكشف عن القاهرة فى طبقاتها الثلاث ومن خلال حركة حية ومنسجمة. وقد وفق المؤلف فى اختيار حى شبرا مجالا لروايته، فهو حى يجمع بين طبقات القاهرة الثلاث، وبرغم أن الأسرة كانت تسكن فى عمارة إلا أن العمارة تقع فى عطفة ضيقة لا فى شارع متسع، وهى عمارة متواضعة ترتفع ثلاثة أدوار وفناؤها مستطيل ترب، تحوطها مظاهر الحياة فى الأحياء الشعبية وتسكن الأسرة الطابق الثانى منها دلالة على موقعها الاقتصادى بين أبناء البورجوازية الصغيرة: «وانتبه إلى أخيه وهو يجذبه إلى عطفة نصر الله التى كاد يفوتها فى ذهوله. وسارا فى طريقها الضيق تصطف على جانبيه البيوت القديمة والحوانيت الصغيرة إلى ما يعترضها من عربات الغاز والخضر

والفاكهة... وسبقهما البصر إلى عمارتها ذات الأدوار الثلاثة والفناء المستطيل الترب، ثم ترامى إلى أذنيهما صوات أمهما وأختهما الكبرى وهزهما حتى الأعماق فأجهشا فى البكاء، وجريا لا يلويان على شىء وارتقيا السلم مهرولين إلى الدور الثانى، فوجدا باب الشقة مفتوحا فتدافعا إلى الداخل، وقطعا الصالة إلى حجرة الأب فى نهايتها ودخلا وهما يلهثان»[٨].

وكان يمكن لهذه الأسرة أن تستمر فى حياتها، وتعيش كما تعيش غيرها من الأسر، لولا الضربة القدرية المفاجئة التى أعدها لها المؤلف. مات الأب بالسكتة القلبية وبدأ كل شىء فى التغير والتحول إلى طريق المأساة.

ويتحرك الفعل فى رواية بداية ونهاية من سطورها الأولى التى تكشف عن الموت المفاجئ للأب، وتتخلص حركة الفعل من كثير من الشوائب التى كانت تعترض حركته فى الروايات السابقة للمؤلف، متمثلة فى التقارير والمقدمات، وتمضى منسابة دون عائق. وتتكشف المعلومات من خلال تصوير الحركة والفعل بأسلوب فنى غير مباشر، بدلا من سردها بأسلوب تقريرى ومباشر، محكية فى الزمن الحاضر لا الماضى، مشروطة بطابع الشخصيات.

وبموت الأب يرصد المؤلف الحركة المنحدرة للأسرة عموما، فتنحدر من الطابق الثانى الذى كانت تسكن فيه إلى الطابق الأسفل، لتصبح قريبة من الفناء المترب، «هتف حسنين: – ماذا حصل!

فقالت الأم: سنترك الشقة..

– إلى أين؟!

إلى الدور التحتانى. سنبادل السكن مع صاحبة البيت:

شقة أرضية بمستوى الفناء الترب، لا شرفة لها، ونوافذها مطلة على عطفة جانبية تكاد تبدو منها رؤوس المارة، وطبعا محرومة من الشمس والهواء، وتساءل حسنين فى امتعاض ولو أنه كان يعرف الجواب مقدما:

---

(٨) بداية ونهاية ص ٨–٩.

– لماذا؟!

فقالت الأم بصوت واضح.

لأن إيجارها ١٥٠ قرشا:

فقال الشاب متذمرا:

– فرق الأيجار أقل من خمسين قرشا لا يتناسب مع الفرق بين الشقتين!

فسألته الأم ساخطة:

– هل تتعهد بدفع هذا الفرق التافه؟

– لماذا رضينا أذن بأن تشتغل نفيسة خياطة؟

– كى نأكل، كيلا تموتوا جوعا»[٩].

وتبدأ الأسرة فى التخلى عن كل مظاهر الرفاهية فى حياتها، فتبيع أثاث حجرة فقيدها الراحل، ويتطلع الأبناء إلى ملابسه، ثم تبيع الأم مرآة حجرة الصالون الكبيرة إلخ.. .. وتحرم أولادها من المصروف، وتدفع نفيسة إلى احتراف الخياطة بعد أن كانت هاوية تخيط للجيران مجانا على سبيل المجاملة وإثباتا لمهارتها. وتتجاوب كل شخصية مع وضعية الاسرة الجديدة حسب طبيعتها، فالام مثال للصبر والمقاومة والتضحية والتحكم فى الأعصاب وهى لا تملك حتى الوقت للحزن، وتقف بإرادة حديدية كسد منيع بين الأسرة وبين السقوط فى الهاوية. وحسن الابن الأكبر الذى فشل فى التعليم وعاش فى الضياع، فقد البقية الباقية من تماسكه واحترامه لنفسه ولم يعد هناك أب يتدلل عليه وينتزع مايريد منه، فانحدر تدريجيا ليصبح فتوة فى درب طياب فى شارع كلوت بك وتاجر مخدرات وفقدت نفيسة احترامها لنفسها بعد أن أصبحت بلا مال ولاجمال ولاأب، وأصبحت خياطة بعد أن كانت فتاة محترمة، وتحولت من الحلم بزوج موظف، إلى التشبث يابن بقال لتنتهى إلى السقوط النهائى وتصبح عاهرة. وتستمر محاولات حسنين – الذى يحترق بتطلعه و طموحه – لتجاوز الواقع، حتى لو داس على رقاب الآخرين. فهو يرتبط ببهية بنت فريد أفندى ساكن الدور الثالث، وأسرته تغرق وهو فى طموحه لا يقف عند حد: ولا يكاد يحقق أملا من آماله بتضحيات الآخرين حتى يتجاوزه ويرفضه لأنه أصبح واقعا، ليتحرق متطلعا إلى أمل جديد،

(٩) الرواية ص ٢٩ – ٣٠.

وبعد أن صار ضابطا رفض بهية وتجاوزها ليتطلع إلى الزواج من ابنة أحمد بك يسرى ليركب بالزواج منها طبقتها بأسرها، «ما هذا الجنون الذى ينبعث فى دمى.. ليس شهوة فحسب.. بل ليس شهوة على الإطلاق. بهية أشهى منها وإن كان يخجلنى الظهور معها أمام الناس. ليس ركوب هذه الفتاة بعمل جنسى، ولكنه غزو كامل وفتح مظفر»[١٠].

وبعد تخرج حسنين كضابط أراد أن يفر من ماضيه ويغير سكنه من شبرا إلى حى جديد هو «مصر الجديدة»، وإن ظل الماضى يطارده حتى انتهى إلى الدمار. أما حسين الابن الأوسط فمؤمن صبور متدين، قادر على إدراك الأمور والتعامل مع الواقع، يحلم باشتراكية ديمقراطية ويميل الى القراءة.

وتمضى الحركة فى الرواية منسابة بلا عائق، مشروطة بطبيعة الشخصيات التى سبق أن أشرنا إليها وكل حركة أو قول فى الرواية محسوب بدقة بالغة وبمهارة لا تخلو من هندسة كمظهر لدقته البالغة. ويوزع المؤلف الحركة على أبطال الرواية بتوازن دقيق، ويتحرك الأبطال فى علاقتهم بمجالات الحياة المختلفة حركة متسقة ومتوافقة زمنيا، وإن كانت طبيعتها مختلفة حسب اختلاف طبيعة الشخصية. ويقف محمود أمين العالم أمام هذه الظاهرة وقفة طويلة، راصدالها بمهارة: «إن الفصول تتبع إيقاعا ثابتا يوزع المعانى والدلالات بين الأشخاص بطريقة تكاد تكون منتظمة.

فاذا أخذ حسنين - مثلا - ينمى عاطفته مع بهية فى سطح منزلها، تلا هذا فصل آخر ، تجد فيه أخته نفيسه متجهة الى سلمان البقال لتنمية عاطفة معه كذلك. وما يكاد ينتهى فصل يناقش فيه حسنين أمه فى شأن زواجه، حتى تكون نفيسة مشغولة بأمر زواجها من سلمان البقال فى فصل آخر. وما إن ينتهى الفصل الذى يغتصب فيه سلمان البقال نفيسة، حتى يتلوه فصل آخر يحاول فيه حسنين أن يقبل بهية، وهكذا تسير الفصول فى توازن بين مسلك حسنين ومسلك نفيسة، وفى تناقض بين مسلك نفيسة ومسلك بهية.

وفى فصل تذهب نفيسة لتفصيل ملابس عروس سلمان بعد أن غدر بها، وفى فصل

---

(١٠) المرجع ص ٢٢.

آخر يتجه شقيقها حسن الى سلمان للإتفاق معه على إحياء حفل عرسه. وابتداء من هذا اللقاء الناجح غير المقصود وغير المرئى بين نفيسة وحسن على جثة حبهما وعفافها، يتم أكثر من لقاء فاجع كذلك غير مقصود وغير مرئى بينهما.

ففى الوقت الذى تتم فيه معركة فى حى العاهرات ينتصر فيها حسن، فتختاره لذلك إحدى عاهرات الحى رفيقا لها وتنفحه عشرة قروش نظير قيامه بعملية جنسية معها[11]. تتم فى فصل آخر ملاصق، مغامرة جنسية بين نفيسة وعامل ميكانكى، تنتهى بأن ينفحها كذلك عشرة قروش بالتمام والكمال[12]... الخ».

ويمكن أن يستمر الباحث فى رصد هذا التقابل والتشابه بين فعل الشخصيات فى رواية بداية ونهاية حتى يصيبه الملل، فهذه الظاهرة تتتابع وتتصل على طول الرواية وهى وإن كشفت عن مهارة اللاعب الذى يحرك خيوط الفعل ، ونجحت فى تقديم بناء متماسك ومتلاحم إلى أكبر حد، إلا أنها لم تنجح فى إخفاء أصابع اللاعب ولا خيوطه بشكل كامل، وهى تعطى أحيانا إحساسا بالمهارة والدقة، وإن كانت لا تعطى إحساسا بالبساطة أو التلقائية.

ولا يكشف نجيب عن حضوره فى رواية بداية ونهاية بصورة مباشرة إلا نادرا ومن أوضح الأمثلة على هذا الحضور المباشر للمؤلف، أنه وحد بين موقف حسين وحسنين فى حجرة أبيهما الميت توحيدا كاملا، فأعينهما تلتقط نفس المنظر فى نفس الوقت، وتتجه نفس الاتجاه، ويفكران فى وقت واحد فى موضوع واحد، ويحسان بنفس الشعور فى نفس اللحظة، «وجال بصرهما بالحجرة فيما يشبه الذهول وكأنهما كانا يتوقعان تغيرا شاملا لا يدريانه، ولكنهما وجداها كالعهد بها لم يتغير منها شئ هذا الفراش على يمين الداخل، والصوان فى الصدر يليه المشجب، والى اليسار الكنبة التى ارتمت عليها الأخت وقد أسند إلى حافتها عود انغرست ريشة بين أوتاره، وثبتت عيناهما على العود فى دهشة ممزوجة بالحزن طالما لعبت أنامل الراحل بهذه الأوتار، وطالما التف حولها الأصدقاء مطربين يستعيدون ويعيد، فما أعجب ما بين الطرب والحزن من خيط رقيق،

---

(١١) ليس ذلك صحيحا، والصحيح أن حسن هو الذى حاول إعطاء العاهرة عشرة قروش فرفضت العاهرة، ومنحته هى خمسين قرشا. راجع الرواية ص ١٢٧.

(١٢) تأملات فى عالم نجيب محفوظ، ص ٥٤ – ٥٥.

أرق من هذا الوتر. ثم مر بصرهما الحائر بساعة الراحل على خوان غير بعيد من الفراش، لا تزال تدور باعثة دقاتها الهامسة، ولعل الراحل قرأ فيها آخر تاريخ له فى الدنيا، وأول عهدهما باليتم. وهذا قميصه على المشجب وقد لاحت آثار عرق بينيقتة، فرنوا إليها بحنان عميق، وقد بدا لهما فى تلك اللحظة أن عرقِ الإنسان أشد ثباتا من حياته العظيمة»[١٣].

وإذا كان تجاوز المؤلف لمفهوم ثبات الطبقة قد ترك آثارا فنية إيجابية وملموسة على تصويره للفعل فى رواية بداية ونهاية، فإن عجزه عن تجاوز مفهوم ثبات الشخصية قدْ ترك عددا من الآثار السلبية على تصويره للفعل فى الرواية. فالقارئ يشعر بأن أفعال الشخصيات فى الرواية تسير، حسب طبيعة الشخصية وفى اتجاه المأساة التى فرضها عليها المؤلف، فى طريق ضيق لا تكاد الشخصية تلتفت فيه يمينا أو يسارا، وتبدو وكأنها بلا ارادة، أشبه بقطار يسير على قضبان فى اتجاه معروف محدد، وإذا أدرك القارئ طبيعة الشخصية من بداية الرواية أصبح قادرا على استنتاج كل ردود أفعالها. ولذلك فالفعل فى رواية بداية ونهاية لا يدهشنا ولا يحمل لنا مفاجآت، واذا حدث نادرا جدا أن قامت شخصية من الشخصيات بفعل غير متوقع فإن المؤلف يمهد لهذا الفعل ويبرره بأكثر من طريقة حتى يتحول إلى المألوف العادى، وحين أعمى الغضب حسين الهادئ المسالم الصبور القانع، ودفع النافذة ليغلقها بعنف أدى إلى تحطيم زجاجها، ثم إلى لطمه لأخيه مما أدى إلى نشوب معركة بينهما، فقد كان لديه أسباب لا حصر لها لفعل ما فعل. فقد شاهد أخاه يتصدى بشكل غير لائق لبهية على سطوح المنزل، وهى ابنة جارهم الذى يكابد شخصيا حبها، ولا يستطيع لظروفه وظروف أسرته التصريح أو حتى الإشارة إلى هذا الحب[١٤]. ولم تبك الأم علنا فى الرواية إلا مرة واحدة حين جاء إليها ابنها الأكبر حسن جريحا مشوها على يد عصابة من أعدائه مطاردا من البوليس، ومع ذلك لم يفكر أخوه حسنين إلا فى نفسه وسمعته. ومع ذلك فهى لم تبك حقا ولكنها سمحت لدمعة بأن تترقرق فى محجريها «ونظرت إليه (حسنين) الأم نظرة غريبة احتار فى تفسيرها بادئ الأمر. أهى عتاب صامت.. أم تسليم بالقضاء مع العجز عن ملافاته..

---

(١٣) بداية ونهاية ص ١٠.

(١٤) الرواية ص ٦٤ - ٦٥.

ام استنكار يداريه الخوف من الافصاح.. كل أولئك بدا راجحا حينا لولا أن برح الخفاء فهتكته دمعة ترقرقت فى محجريها فى بطء كالحياء وفى تردد كالعذاب.. هنالك ملأه الانزعاج لأنه لم يكد يذكر أنه رأى أمه باكية على كثرة المحن والملمات، وتراجع فيما يشبه الفرار وصور من حزمها وعزمها تتثال على مخيلته فى دهشة وألم..فكأنه يشهد احتضار أسد هصور»[١٥].

ونتيجة لحركة الشخصيات داخل إطار ضيق ثابت أصبحت رواية بداية ونهاية شبيهة بالروايات الأخرى فى أن مرور الزمن وتوالى الحوادث لا يضيف جديدا إلى الشخصية من الداخل، ولا يمنحها خصوبة ولا تطورا، وكأننا نواجه من جديد بموقف يحاول فيه الروائى إثبات حقيقة واحدة بعشرات الأدلة. وهذا الموقف يفسر ما نحس به ونحن نقرأ بداية ونهاية من شعور بالإعجاب الذى يشوبه أحيانا الإحساس بالملل والضيق النابعين من التكرار. وقد أحس المؤلف نفسه وهو يكتب روايته بنفس الاحساس وحاول تجاوز التكرار قدر جهده. وإذا كان الزمن الروائى لرواية بداية ونهاية يمتد على أربع سنوات ، فإن المؤلف يصور العام الأول من حياة الأسرة فى بداية ونهاية فى ما يزيد كثيرا على ثلث حجم الرواية[١٦]. أما العام الذى يليه فيصوره فى ثلاث صفحات يبدؤها على هذه الصورة، «وانقضى عام آخر.. وواصلت الحياة سيرها لا تلوى على شيء، ومضى كل فرد من أفراد الأسرة فى سبيله بما يلقى من خير أو شر... الخ»[١٧].

ولا تخلو حركة الفعل فى رواية بداية ونهاية من بعض الشوائب الأخرى التى عاقت حركة الفعل فى روايات المؤلف الأخرى ومن أهمها الصور النمطية المكررة ومن أوضح أمثلتها فى الرواية صورة الغزل فوق سطح المنزل بين حسنين وبهية، وهى صورة سبق أن التقينا بها فى رواية خان الخليلى وكان طرفاها رشدى ونوال كما سبق أن قدمنا، وسنلتقى بها بعد ذلك فى الثلاثية أيضا، كما لا ينسى المؤلف الربط بين اسم المكان وجغرافيته وبين الدلالة التى يضفيها عليه بصورة لا تخلو أحيانا من الافتعال.

---

(١٥) المرجع ص ٢٨٠.

(١٦) يمتد تصوير هذا العام من بداية الرواية إلى ص ١٣٨.

(١٧) يمتد تصوير العام الثانى من أواخر ص ١٣٥ إلى منتصف ص ١٣٨.

ومن حق المؤلف علينا أن نشير إلى حرصه الشديد على التركيز فى رواية بداية ونهاية ، وهو حرص ساعد المؤلف على الكشف عن العالم الداخلى والنفسى لشخصياته، بدلا من تركيزه على الخارج فى وصفه للفعل، وكانت رواية بداية ونهاية نتيجة لذلك أقل رواياته حديثا عن الأحداث السياسية التى تدور فى زمنها الروائى برغم أهمية هذه الأحداث وخطورتها.

وقد ساعد الأسلوب الذى لجأ إليه المؤلف فى تصوير الفعل فى رواية بداية ونهاية على تعميق كل إيجابياتها فى عرض الفعل، والتخفيف من شعورنا بسلبياتها، وقد سبق أن أشرنا إلى أن المؤلف يصور الفعل فى رواية بداية ونهاية ولا يقرره، ويتحدث من موقع الحضور.

وأهم انجازات أسلوبه فى عرض الفعل أنه أكثر جرأة فى استخدام أسلوب المونولوج الداخلى والاسترجاع بصورتيهما المباشرة وغير المباشرة، وهو يلجأ إليهما كثيرا، ويعطى نفسه قدرا كبيرا من الحرية فى استخدامهما فلا يبترهما أو يصفهما. وهذا الأسلوب جعله أقدر على رصد الحركة الداخلية والخارجية معا، وهو مالم يتوفر له كثيرا فى رواياته الآخرى. وكثيرا ما يستخدم المؤلف الجمل القصيرة التى تتخلص من كثير من مظاهر الربط التقليدية، مما يعطى أسلوبه نبضا وإيقاعا يوحى بسرعة تدفق الفعل وأنسيابه وتتابعه. والمؤلف يلجأ إلى هذا الأسلوب غير المباشر من أول صفحة فى روايته، فلا يتحدث مباشرة عن زمن وقوع الفعل أو مكانه ولا عن طبيعة شخصياته ولكنه يتركنا لنكتشف ذلك كله من تصويره للفعل، وبأسلوب غير مباشر، «ألقى الضابط نظرة كئيبة على الردهة الطويلة التى تفتح عليها فصول السنتين الثالثة والرابعة وقد شمل المدرسة - التوفيقية - سكون عميق، ثم مضى إلى فصل من فصول السنة الثالثة، ونقر على الباب مستأذنا ودخل متجها صوب المدرس، وأسر فى أذنه بضع كلمات، فسدد المدرس بصره صوب تلميذ يجلس فى الصف الثانى وناداه قائلا:

- حسنين كامل على...

فقام التلميذ وهو يردد بين المدرس والضابط نظرة مليئة بالترقب والقلق وغمغم

أفندم فقال المدرس: إذهب مع حضرة الضابط فخـرج التلميذ عن قمـطره، وتبع الضابط الذى غادر الفصل فى خطوات بطيئة. ولم يطمئن قلبه لهذه الدعوة، وراح يسائل نفسه ترى أجاءت بسبب المظاهرات الأخيرة؟ وكان قد اشترك فى المظاهرات وهتف مع الهاتفين «ليسقط تصريح هور» و «ليسقط هور ابن الثور»، وقد ظن أنه نجا من الرصاص والعصى والعقوبات المدرسية جميعا، فهل كان مغاليا فى ظنه؟ وسار وراء الضابط فى الردهة الطويلة متفكرا، يتوقع بين لحظة وأخرى أن يجبهه بما عنده من تهم. ولكن قطع عليه تفكيره وقوف الرجل حيال فصل من فصول السنة الرابعة ودخوله مستأذنا، ثم بلغ مسمعه صوت المدرس وهو ينادى قائلا:

- حسن كامل على..

شقيقه أيضا؟! ولكن كيف يمكن أن توجه إليه تهمة من هذه التهم وهو لا يشترك فى المظاهرات بتاتا؟!

وعاد الضابط يتبعه الفتى واجما، وما أن وقعت عيناه على شقيقه حتى غمغم فى دهشة: وأنت؟!

ماذا حدث؟!

وتبادلا نظرة حائرة، ثم تبعا الضابط الذى مضى متسمتا حجرة الناظر. وسأله حسين فى لهجة رقيقة مؤدبة:

ما الذى أوجب استدعاءنا من الفصل؟

فأجاب الضابط بعد تردد قائلا: ستقابلان حضرة الناظر».

لقد سمح الباحث لنفسه بايراد هذا النص الطويل من بداية الرواية لأنه يكشف بصورة شبه كاملة عن الأنجاز الكبير الذى حققه المؤلف فى عرض الفعل فى رواية بداية ونهاية فالحركة تبدأ من أول سطر من سطور الرواية بلا مقدمات ولا تقارير. وضابط المدرسة يلقى نظرة كئيبة على الردهة الطويلة التى تفتح عليها فصول السنتين الثالثة والرابعة، وطبيعى أن تكون نظرة الضابط كئيبة فهو لايحمل أخبـارا سارة، ويقدم المؤلف السنة الثالثة على السنة الرابعة لأن حسنين الطالب بالسنة الثالثة أكثر شهرة وأهمية فى مجال الرياضة البدنية من حسين الطالب بالسنة الـرابعة، والمؤلف

يسمى المدرسة «التوفيقية» رغم أن الخبر الذى يحمله الضابط يتضمن المعنى النقيض لما يوحى به اسم المدرسة وذلك على عادة المؤلف فى التعامل مع أسماء الأمكنة والأشخاص، وقد شمل المدرسة سكون عميق فالتلاميذ فى فصولهم، ولكنه بالنسبة للطالبين حسين وحسنين يمثل السكون الذى يسبق العاصفة.

وطبيعى أن يستأذن الضابط فى الدخول إلى الفصل، وأن يبدأ بفصل حسنين لشهرة حسنين وأهميته فى مجال الرياضة كما سبق أن قدمنا، وطبيعى أن يهمس بالخبر الحزين الذى يحمله فى أذن المدرس فمثل هذا الخبر لايقال علنا، وطبيعى أن تتجه أنظار المدرس إلى التلميذ الذى يخصه الخبر، وأن يناديه باسمه، وأن يتوجس الطالب خيفة من الأمر كله حين يطلب منه المدرس الذهاب مع حضرة الضابط، ويستجيب الطالب لما طلب منه وهو قلق وخائف ويتبع الضابط الذى يسير بخطوات بطيئة فمهمته كلها كئيبة ومحزنة ولا تبعث الحيوية أو النشاط. ويقدم المؤلف مونولوجا داخليا غير مباشر يكشف فيه عن مخاوف التلميذ، ويكشف فيه فى نفس الوقت الزمن الذى بدأت فيه أحداث الرواية بأسلوب غير مباشر. فنحن نعرف أن التلميذ كان قلقا من اشتراكه فى المظاهرات الأخيرة، وأن هذه المظاهرات كانت احتجاجا على تصريح سير صموئيل هور وزير خارجية بريطانيا، وأن تصريحه المشهور حدث فى أوائل نوفمبر سنة ١٩٣٥، وأن المظاهرات اندلعت فى الإحتفال بعيد الجهاد فى ١٣ نوفمبر وبعده، ومعنى هذا أن أحداث الرواية بدأت فى أواخر نوفمبر سنة ١٩٣٥.

ولايكشف المونولوج الداخلى عن مخاوف حسنين، وعن زمن أحداث الرواية فقط ولكنه يكشف أيضا جانبا من شخصية حسنين المتمرد الرافض دائما. ويقف الضابط عند فصل من فصول السنة الرابعة ويستأذن ويدخل ويسمع حسنين اسم شقيقه حسين، ويقدم المؤلف مونولوجا داخليا مباشرا يكشف من خلاله عن جانب من شخصية حسين الذى يبدو على نقيض أخيه، فهو لايشترك بتاتا فى المظاهرات. وهو عاقل يميل إلى التفكير الهادىء ولا يستسلم للمخاوف استسلاما كاملا. وطبيعى أن يسأل حسنين الضابط بلهجة رقيقة مؤدبة عن سبب استدعائهما من الفصل. وأن يفضل الضابط ترك مسؤولية إبلاغ الخبر المحزن لحضرة الناظر، فيتردد فى الإجابة ثم يجيب بقوله ستقابلان حضرة الناظر.

ويكشف تحليلنا للنص - كما سبقت الإشارة إليه - عن بعد المؤلف فى عرضه للفعل فى بداية ونهاية عن المباشرة ولغة التقارير وعن جرأته فى استخدام المونولوج الداخلى بصورتيه المباشرة وغير المباشرة، وعن دقته البالغة فى استخدام اللغة..

٣

يركز المؤلف اهتمامه فى رواية بداية ونهاية على الشخصيات الرئيسية التى تتمثل فى أفراد أسرة كامل على، وهو يوزع هذا الإهتمام على شخصيات الأسرة بصورة متوازنة، ولأن الشخصيات الرئيسية تستقطب كل إهتمامه كانت الشخصيات الثانوية نمطية ومسطحة.

ويتحكم فى أبناء الأسرة ويشكل طبيعة شخصياتهم عامل الوراثة. والوراثة تشمل فى تصور المؤلف الصفات الجسدية والنفسية معا. وهذه الصفات المتوارثة توزع عند المؤلف على الأبناء - كما سبق أن قدمنا - بصورة آلية ميكانيكية. وتتحول هذه الصفات إلى ما يسميه المؤلف الغريزة التى تشكل بدورها قدرا من نوع جديد يتحكم فى الشخصية بقبضة قاسية لافكاك منها. ولا دور للإرادة البشرية فى مواجهتها. ويوزع المؤلف الصفات المتوارثة على شخصياته بصورة تؤهلهم وتدفعهم للمصير الذى أعده لهم، ويحدد هذا المصير رؤية المؤلف للشخصية الهالكة والشخصية الناجية. والضربة القدرية التى أصابت الأسرة بموت الأب، تمثل الصدمة التى تكشف حقيقة الشخصيات وجوهرها. أما المجتمع فأثره على الشخصيات يبدو ثانويا وهامشيا ومفتعلا أحيانا، وأثره على مصيرها يبدو هامشيا.

وإذا كانت الوراثة عاملا رئيسيا فى تكوين الشخصيات فطبيعى أن نبدأ حديثنا بالحديث عن صفات الأب والأم لأنهما يمثلان المصدر الرئيسى للصفات التى وزعها المؤلف بعد ذلك على الأبناء. وسنبدأ بشخصية الأم لأن دورها بالنسبة للاسرة كان الدور الرئيسى فى حياة الأب وبعد مماته: «كانت قوية، وكانت محور البيت الأول، بل كانت على الأرجح تقوم بدور الأب، على حين كان المرحوم أدنى إلى حنان الأمهات وضعفهن، والأبناء أنفسهم مثال حى على هذا التباين بين الأب والأم، فكان حسن شاهدا تعيسا على رخاوة الأب وتدليله، وكان حسين وحسنين شاهدين على حزم الأم

وحسن تربيتها، أجل. كانت أرملة قوية»[١٨].

ولم تكن الأم جميلة جسديا، بل تتحمل مسؤولية الدمامة فى الأبناء عموما: «وفى الصالة لم تبارح الأم وأختها وابنتها مجلسهن، ولم يتعبن من الحديث عن الفقيد العزيز. وكان الشعور بالفاجعة هنا أعمق من الحجرة الأخرى. وقد ارتسمت إماراته على وجه الأم النحيل البيضاوى، وعينيها الملتهبتين. وكانت بأنفها القصير الغليظ وذقنها المدبب، وجسمها النحيل القصير توحى بأنها وهبت الأسرة خير ما فيها، فلم يبق من حيويتها إلا نظرة قوية تنم عن الصبر والعزم.

وكان التغير الطارىء عليها من العمق بحيث يتعذر تصور ما كانت عليه أيام شبابها إلا أن ابنتها نفيسة كانت تعيد حياتها وصورتها بدقة كبيرة، كان لها هذا الوجه البيضاوى النحيل والأنف القصير الغليظ المدبب[١٩] (؟)، إلى شحوب فى البشرة، واحديداب قليل فى أعلا الظهر، فلم تكن تختلف عن أمها إلا فى طولها المماثل لطول شقيقها حسنين. كانت بعيدة عن الوسامة وأدنى إلى الدمامة، وكان من سوء الحظ أن خلقت على مثال أمها، على حين ورث الإخوة خلقة أبيهم»[٢٠].

وتمثل الأم فى صفاتها المعنوية النموذج النادر فى روايات نجيب محفوظ للمرأة الناجية. فهى راضية بحظها ونصيبها وقدرها، تعد نفسها محظوظه قبل موت زوجها لانها من بيئة فقيرة وتزوجت من موظف فى حين تزوجت أختها من عامل محلج قطن يعيش فى الريف ويلبس ملابس ريفية[٢١]. وقد حالت دمامتها بينها وبين التطلع إلى لذات الجنس، كما أنها تبدو عازفة أيضا عن ملذات الطعام[٢٢]. مؤمنة بالله، دافعة أبناءها إلى التدين [٢٣]. راضية بقضاء الله وقدره، لم تزلزلها الضربة القاضية التى نزلت بأسرتها، ولكنها اعتصمت بايمانها. وواجهت قدر أسرتها بشجاعة رائعة وإرادة حديدية، وقد سبق أن أشرنا إلى أن الدموع لم تترقرق فى عينيها إلا مرة واحدة على

(١٨) بداية ونهاية ص ١٧

(١٩) هكذا فى الأصل والارجح أن كلمة «والذقن» سقطت فى الطباعة وذلك لكى تصبح الصورة معقولة، ولتتفق مع صورة وجه الام.

(٢٠) الروايةص ١٦

(٢١) نفس المرجع والصفحة

(٢٢) بداية ونهاية ص٨.

(٢٣) الرواية ص١٢.

طول الرواية. ولم تخنها شجاعتها ولا إرادتها قط.

قامت بدور الأب فى حياته، وتضاعفت مسؤولياتها بعد مماته، ولا وقت لديها للحزن، وليس لها رغبة ذاتية أو مطلب. حياتها تضحية كاملة وخالصة لابنائها. صارمة ظاهريا أحيانا، وقلبها يندى حنانا لهم وعليهم. ولا يمل المؤلف من تكرار الحديث عن دورها بالنسبة لاسرتها أو عن حزمها وإرادتها، «الأم وحدها كانت عصب حياة الأسرة، وفى سبيل الأسرة انهد حيلها وهرمت فى عامين كما لم تهرم خلال نصف قرن من الزمان.. فنحلت وهزلت حتى استحالت جلدا وعظاما بيد أنها لم تستسلم للمحنة، ولم تعرف الشكوى، ولم تتخل عن سجاياها الجوهرية من الصبر والحزم والقوة.. وكانت تعمل النهار كله. تطبخ وتغسل وتكنس وترتق وترفو، وترعى ابنيها خاصة. تراقب لهوهما، وتحثهما على العمل، وتفض نزاعهما التافه وتكبح من نزواتهما. خصوصا طفلها المتقلب حسنين.. .. .. .. لشد ما تتجرع غصص الألم فى سكون متجملة بصبر لا يهن. لائذة بايمان لا يتزعزع»[٢٤] وابنها حسين يشبهها فى عطائها وصبرها بمصر وهو يتطلع من نافذة القطار إلى أرض مصر الخضراء وهو فى طريقه إلى طنطا لتسلم وظيفته، «ثم مد بصره كرة أخرى إلى الأرض المنبسطة الصامتة الصابرة الخيرة، فذكر دون وعى أمه! كهذه الأرض الخضراء صبرا وجودا، والدهر يحرثها بسنانه!»[٢٥]. ويشبهها مرة ثانية فى قدرتها على تدبير شؤون الأسرة ومعاشها بألمانيا بين دول العالم، «إنه لا يطيق الحياة بلا اقتصاد من أى قدر كان، ولا يظن أن إنسانا احتضنته أم كأمه يستطيع أن يمارس الحياة بلا اقتصاد. والحق أن أمه بين النساء كألمانيا بين الدول تستطيع الإستفادة من كل شيء ولو كان زبالة»[٢٦].

وإذا كانت الأم مسؤولة عن كل مظاهر الدمامة الجسدية فى أبنائها، فهى أيضا مصدر ومنبع كل جمال معنوى أو أخلاقى فيهم. والمؤلف لا يذكر اسمها ولا اسم شقيقتها فى الرواية إما تحرجا وتأدبا على عادة أهل زمانها، وإما لتظل مجرد تجسيد حى لصفات الأم المثالية والمرأة الناجية فى هذه الرواية وغيرها من روايات المؤلف. والمؤلف

(٢٤) بداية ونهاية ص ١٣٦- ص ١٣٧.

(٢٥) الرواية ص ١٥٥

(٢٦) الرواية ص ١٥٧-١٥٨

يحتفظ لها بهذه الصورة النقية والباهرة والثابتة على طوال الرواية. تخوض محنة وراء محنة، وتدخل من تجربة قاسية إلى أخرى أقسى منها، ويظل جوهرها نقيا وصافيا. ولا نحس بأى غرابة تشوب نقاءها، وصفاءها، إلا فى موقف واحد هو حبها لحسنين نقيضها الأخلاقى بدرجة أكبر من حبها لحسين صنوها الاخلاقى ولعلها كانت ترى فى حسنين بديلا عن سيد البيت الراحل، أو لأنه آخر العنقود «كانت ترى فى حسين صورة من نفسها الهادئة الصابرة، وكانت تجد عنده من الأنس والراحة مالا يظفر به غيره. أجل لم يكن أحب الجميع إلى قلبها، إذ كان حسنين الطفل المشاكس الذى يحظى بهذه المنزله»[٢٧].

ويبدو غريبا أن يعاقب المؤلف هذه الأم المثالية التى تمثل نموذج المرأة الناجية فى أدبه. صحيح أنه لم يوقع عليها عقابا مباشرا. ولكن هذه الأم لم ترد قط شيئا لنفسها وضحت بكل ما لديها فى سبيل أسرتها. وبعد أن دمر المؤلف أسرتها ومزقها هذا التمزيق البشع فماذا يبقى لها إلا حياة أفضل منها الموت كما سبق أن قدمنا. وهل يريد المؤلف أن يؤكد لنا جميعا، الصالح منا والطالح أننا نعيش أشغالا شاقة آخرها إعدام، ولا مهرب لنا فى الحياة من هذا اليأس الأسود.

ويقف الأب كامل على فى الموقف النقيض لموقف الأم جسديا ومعنويا، وإذا كانت الأم تمثل مصدر الدمامة والقصر فى الأسرة، فالأب يمثل مصدر الوسامة والطول. وإذا كان اسمه يوحى بالكمال وسمو المكانة فهو على نقيض اسمه ليس كاملا ولا عالى المكانة، وهو بالنسبه لاسرته يحتل موقع الأم، فى حين تحتل الأم موقعه.أفسد بتدليله الابن الأكبر حسن وحالت الأم بينه وبين افساد حسين وحسنين، كان عزاء كبيرا لنفيسة بزعمه لها أن خفة الدم أفضل من الجمال، «الخفة أنفس من الجمال! هذا قولك يا أبى وحدك، ولولاى ما قلته أبدا»[٢٨].

يصفه المؤلف بأنه كان رخوا أدنى إلى حنان الأمهات. وتكشف ذكريات أسرته عنه عن أنانية، يصف المؤلف آخر إفطار له مع أسرته بصورة تكشف إهماله لزوجته،

(٢٧) المرجع ص ١٤٤

(٢٨) الرواية ص٤٠.

«واجتمعوا بعد ذلك حول المائدة، ودعا الرجل الأم إلى مشاركتهم الطعام فاعتذرت بأن نفسها مصدودة، فتذمر الرجل قائلا: «إذا جلست معنا انفتحت نفسك» ولكنها أصرت على الإعتذار.. فقال بعدم اكتراث وهو يقشر بيضة «على كيفك»[٢٩]. والأب مع أنانيته وعنايته الشديدة بنفسه وإهماله الشديد لأسرته، كان مصدر التطلع فى هذه الأسرة أيضا، فقد ارتبط بالأرستقراطية ووضع نفسه فى موقع السمير لأحمد بك يسرى، يسهر فى قصره ويعزف له على العود، ويتمتع بهداياه، «وقد غاب عن المرأة أن زوجها لم يكن صديقا للبك بالمعنى الذى يفهمه البك من الصداقة ولعله كان صديقا من أصدقاء الدرجة الثالثة كان يحبه ويقربه ويود سمره وفنه دون أن يعده ندا له أو صديقا كسائر البكوات والباشوات»[٣٠]. وواضح أن الأب ليس مصدر التطلع فى الأسرة فقط، ولكنه أيضا مصدر الميل الفنى الذى يظهر فى بعض أبنائها. وقد عاقب المؤلف الأب على أنانيته وتطلعه إلى ملذات الحياة الدنيا عقابا قاسيا، فأصابه بسكتة قلبية مات بسببها فى الخمسين من عمره.

ويشارك حسن الابن الأكبر أخواته فى الوسامة التى ورثها الأخوه الثلاثة عن والدهم، «وكان يشبه أخويه إلى حد كبير بيد أنه اختلف عنهما فى نظرة عينيه التى تنم عن جرأة واستهتار فضلا عن أن طريقته فى ترجيل شعره الكثيف المنفوخ ولبس البدلة، دلت على عنايته بنفسه من ناحية، وعلى قدر من الابتذال من ناحية أخرى»[٣١]. والفرق فى الملامح الجسدية الذى ينبه المؤلف إليه بوضوح بينه وبين أخويه هو الفرق الذى يرشح حسن للإنتماء إلى الطبقة التى سينحدر إليها وحسن لا يتمتع بوسامة أبيه وحدها ولكنه فى طوله وحجمه تماما. والمؤلف جعل حسنين أصغر الأخوة أطولهم جميعا، أما حسين فجعله أقصرهم وذلك لحكمة ودلالة سنشير إليها فى مكانها، «وتشجع حسن بقولها (أمه) فقال فى ارتياح: نطقت عن حكمة وإنى أذكرك بأنى الوحيد الذى لا أكاد أختلف طولا وعرضا عن المرحوم أبى.

وتناسى الشقيقان الحزن الذى ران على صدريهما فقال حسنين محتجا: إنى وإن كنت أطول منك قليلا إلا أنه يمكن مد ثنية البنطلون.

(٢٩) المرجع ص ٨

(٣٠) الرواية ص ٢٥

(٣١) بداية ونهاية ص ١٠-١١

وقال حسين بلهجة ذات معنى: أو ثنيها مرة أخرى»[٣٢].

أما من الناحية المعنوية فتمثل شخصية حسن شخصية من الشخصيات المرفوضة فى رؤية المؤلف، ليس له من اسمه نصيب، وقد وصفه المؤلف كما سبق أن قدمنا بأنه وثنى بالفطرة، يعيش فى الدنيا على «افتراض أنه لا يوجد بها رب ولا أخلاق ولا بوليس». وليس معنى ذلك أنه ينكر وجود الله أو الأخلاق أو البوليس، ولكن معناه أنه لا يولى هذا الثالوث عناية كبيرة ولا يضعه فى حسابه.

ويحدد المؤلف هدفه من الحياة فى إقتناص اللقمة والمرأة، وكم كأس من الكونياك وكم نفس من الحشيش، «يا سيدى لا تسمح للهم بأن يركبك فما يجوز أن يركب إلا البهائم من عباد الله. سوف تعيش طويلا وتلقى الحياة بخيرها وشرها. ولم أسمع عن إنسان مات جوعا. الأغذية تسد الطريق سدا. ولست طماعا فما تريد إلا اللقمة والسترة، وكم كأسا من الكونياك، وكم نفسا من الحشيش، وكم إمرأة من النساء، وكل أولئك متوفر بكثرة، أكثر من الهم على القلب، توكل على الله ولا تحمل هما»[٣٣].

ويتميز حسن بأنه كان يتحلى بما يتحلى به سكان الأحياء الشعبية من رضا بالواقع وقناعة. يستسلم لحكم المقادير ويرضى بقضائها، ولا يؤرق نفسه بقيود وتطلع البورجوازية الصغيرة التى تجعل الحياة جحيما، ولذلك نحس أن المؤلف يفضله ألف مرة عن حسنين المتطلع إلى الأرستقراطية. ورث عن والده النفور من الأعمال الجادة وتمسح بالموسيقى والغناء، بل وفرض نفسه مطربا بالقوة، وإن لم يكن له أصالة والده فى هذا المجال. وورث عن أمه صفة واحدة شريفة هى حبه لأسرته ومساعدتها على طريقته كلما وجد إلى ذلك سبيلا. أمد حسين بالمال ليتسلم وظيفته فى طنطا، ودفع قسط الكلية الحربية لأخيه حسنين. ولو استطاع لساعد أسرته بصورة أكثر جدية وإنتظاما، «فقالت الأم فى ضيق: أتوسل إليك للمرة الألف أن تبحث لك عن عمل جدى لخير نفسك إن لم يكن لخيرنا نحن.. ما عسى أن أقول يا حسن؟ ألا تعلم بأننا لا نكاد نشبع أبدا؟.. وخفض عينيه فى ارتباك.. كان حب أسرته العاطفة الشريفة التى يخفق

---

(٣٢) الرواية ص ٣٧.

(٣٣) المرجع ص ٣٢.

بها قلبه، ولعلها الأثر الوحيد الذى تركتة أمه فى خلقه»[٣٤].

ومن أجل هذه العاطفة الشريفة ولأن حسن قنوع ويرضى بالواقع لم يقض المؤلف على حياة حسن قضاء كاملا ولكنه ترك له خيارين أحلاهما مر، إما أن يقع فى قبضة البوليس ويسلمه البوليس إلى السجن وإما أن يقضى عليه أعداؤه.

أما حسين الإبن الأوسط فيمثل الشخصية الناجية التى تتمتع برضا المؤلف بين رجال الأسرة وواضح حتى من إيقاع اسمه وجرسه بالمقارنة بأسماء أخويه أنه أكثر الإخوة هدوءا. وهو وسيم كأخويه، ورث وسامة الأب وإن كان حسنين أكثر منه وسامة، وأطول قامة، «وكان الشقيقان متشابهين لدرجة كبيرة، فكلاهما له هذا الوجه المستطيل، وعينان عسليتان واسعتان، وبشرة سمراء ضاربة إلى العمق، إلا أن حسين فى التاسعة عشرة، يكبر أخاه بعامين ودونه طولا»[٣٥].

والمؤلف لا يجعل حسين أقصر الإخوة طولا اعتباطا، ولكن ليقربه من طبيعة أمه جسديا، بل إن حسين حين يبتسم تتشكل ملامح وجهه بصورة تجعلها قريبة من ملامح أمه، «فابتسم حسنين ابتسامة عريضة فرطحت أنفه الذى بدا فى تلك اللحظة شبيها بأنف أمه الغليظ»[٣٦]. وإذا كان حسين أقرب الإخوة الذكور إلى أمه حتى من الناحية الجسدية، فهو صنوها من الناحية المعنوية والأخلاقية مع إتساع فى الأفق تفرضه الحرية والثقافة المتاحة للذكور فى مجتمعه. ولا يمل المؤلف من تذكيرنا بهذا التوافق بين حسنين وأمه «وكان حسين أشبه الأبناء بأخلاق أمه فى صبرها وعقلها وإخلاصها للأسرة.. وقد تألم كثيرا لمصير أخته، ولكنه استسخف الإعتراض على اقتراح أوحت به الضرورة»[٣٧].

وطبيعى أن يكون حسين مؤمنا بالله كأمه، «وكان حسين راسخ العقيدة عن إيمان وبعض العلم، فلم يداخله شك فى النهاية، وسأل الله بقلبه أن يلقى أباه فى ذلك اليوم البعيد، وهما فى أحسن حال من رضوان الله»[٣٨]. وحسين ليس مؤمنا فقط ولكنه راض

---

(٣٤) بداية ونهاية ص ١١٢-١١٣.

(٣٥) الرواية ص ٧.

(٣٦) المرجع ص ٢٦.

(٣٧) الرواية ص ٢٢.

(٣٨) المرجع ص ١٢.

بقضاء الله. يزن الأمور بفكره، وقادر على التعامل مع الواقع ليس أنانيا، وهو قادر على التضحية بنفسه فى سبيل الآخرين، لا يتطلع ولا يحقد، ولكنه يحزن فقط وحين يحزن فإنه لا يحزن لنفسه وحدها ولكنه يحزن للآخرين ومعهم، «الجاه والحظ، والمهن المحترمة فى بلدنا هذا وراثية. لست حاقدا ولكنى حزين. حزين على نفسى وعلى الملايين، لست فردا ولكننى أمة مظلومة، وهذا ما يولد فى روح المقاومة، ويعزينى بنوع من السعادة لا أدرى كيف أسميه، كلا لست حاقدا ولا يائسا أيضا، وإذا كانت فرصة التعليم العالى قد أفلتت من يدى، فلن تفلت من يد حسنين، وربما وجدت نفيسة الزوج المناسب، سوف ترد الروح إلى أسرتنا فنذكر أيامنا السود بالفخار»[٣٩].

والمقاومة التى يبديها لمايراه من أوضاع ظالمة، هى السبيل الوحيد الذى يرضاه المؤلف، وهو ترقية العقل بالثقافة والتأمل، وفى مشاجرات حسين وحسنين مع الآخرين، كان حسين يخطط وكان حسنين الأداة المنفذة، وفى مواجهة الحياة كان حسين العقل الذى يتجه إليه حسنين كلما أراد فهم أمر أو حل مشكلة، وحسين كنجيب محفوظ لا يؤمن بالعنف الثورى، ولا يشترك فى المظاهرات بتاتا. والإشتراكية التى كان يؤمن بها صورة طبق الأصل من اشتراكية المؤلف التى سبق أن فصلنا الحديث عنها فى التمهيد: «وحدثه (حدث حسين حسنين) عن آخر كتاب ابتاعه وهو الاشتراكية لمكدونالد المترجم عن الإنجليزية، وكيف أن النظام الاشتراكى لا يتعارض مع الدين والأسرة ولا الأخلاق.. كان فى وحدته وضيقه يسعد بأحلام الإصلاح ويتخيل مجتمعا خيرا من المجتمع الذى بين أحضانه، وحالا خيرا من الحال المقدورة له، وأسعده الأمل فى امكان تحقيق خياله دون الإعتداء على العقائد التى أشرب حبها والإيمان بها منذ طفولته»[٤٠].

وكانت حياته سلسلة من التضحية المستمرة من أجل أسرته، لم يعترض على أى إجراء من إجراءات التقشف التى اتخذتها أمه، ولكنه كان يسمع ويتألم ويفهم ويقدر الظروف أحب بهية كحسنين ولكنه كتم حبه فى صدره، فلا وقت للحب، وكاد يتزوج فى طنطا ويقطع المعونة عن أسرته، ولكن أمه نبهته من غفلته فأفاق خجلان أسفا. وقطع

---

(٣٩) بداية ونهاية ص ١٥٥.

(٤٠) الرواية ص ٢٣٢-٢٣٣.

تعليمه وتوظف بالبكالوريا ليخفف نسبيا من أعباء أسرته، وكان غريبا بعد ذلك أن يكافئه المؤلف بتدمير كل ما ضحى من أجله، وأن يترك له حياة أفضل منها الموت.

رفض المؤلف شخصية حسن مرة، وهو يرفض شخصية حسنين مرتين - كما يظهر من اسمه - يعيش وهو يحمل فى داخله من الشر ضعف ما يحمله حسن أخوه الأكبر. وفى حوار بين حسن وحسنين تبدو هذه المقارنة واضحة، «- حياة شريفة.. حياة شريفة!.. لا تعد هذه العبارة على مسمعى فقد اسقمتنى.. ميكانيكى بقروش معدودات فى اليوم.. أهذه هى الحياة الشريفة؟ السجن أحب إلى منها ولو أنى استمسكت بها طول حياتى لما حليت كتفك بهذه النجمة.. أتحسب أن حياتى وحدها غير الشريفة؟ يالك من ضابط واهم! حياتك أنت أيضا غير شريفة فهذه من تلك، ولقد جعلت منك ضابطا بنقود محرمة مصدرها تجارة المخدرات وأموال هذه المرأة (وأشار إلى الصورة). فأنت مدين ببدلتك لهذه المومس والمخدرات، ومن العدل إذا كنت ترغب حقا فى أن أقلع عن حياتى الملوثة أن تهجر أنت أيضًا حياتك الملوثة.. فاخلع هذه البدلة ولنبدأ حياة شريفة معا!!

واصفر وجه حسنين وغض بصره فى ذهول ويأس وقد امتلأ صدره غيظا وحقدا، وانفرجت شفتاه أكثر من مرة كأنه يهم بالكلام ولكنه كان يطبقهما فى تسليم اليائس. ولم يرحمه حسن على ما بدا من قهره ووجومه فقال:

أرأيت أنك تؤثر النجمة على الحياة الشريفة؟.. ولست ألومك فأنا مثلك أوثر رزقى على الحياة الشريفة (ثم ضاحكا) نحن شقيقان ويجرى فى عروقنا دم واحد»[٤١].

وورث حسنين عن والده الوسامة فكان أشد إخوته وسامة وأطولهم قامة، بل كانت قامته أطول من قامة الأب نفسه دلالة على كون حسنين أكثر تطلعا من أبيه. وإذا كان الأب قد قنع بدور السمير والنديم لأحمد بك يسرى، فإن حسنين لا يرضى إلا بالزواج من ابنته. وحسنين فى صفاته الجسدية والمعنوية يقف موقف النقيض من أمه، ويتجاوز فى التطلع موقع أبيه، ويتشابه موقفه مع موقف محجوب عبد الدايم، ورشدى عاكف ويتمتع بأغلب صفات الشخصية المرفوضة فى رؤية المؤلف.

---

(٤١) المرجع ص ٢٢٧.

وهو مادى النزعة إلى أكبر حد، جذبه جسد بهية فتعلق بها لجسدها وليرتفع من مستوى الطابق الأول فى عمارته إلى مستوى الطابق الثالث، وجذبه جسد بنت أحمد بك يسرى ليركب بركوبها طبقتها. وفى أول مرة يرى فيها بهية، يعبر المؤلف عن مشاعره على هذه الصورة، «ثم اقترب حسنين من الباب، ورفع يده لينقر عليه ولكن يده جمدت فى الهواء ورنت عيناه إلى الداخل على رغمه... رأى فتاة مولية الباب ظهرها ومنحنية على شىء بين يديها – لعلها تبحث عنه فى درج من أدراج البوفيه – وقد برز ردفاها اللطيفان. وانحسر الفستان عن ساقيها وباطن ركبتيها، ساقان مدمجتان يكسوهما بياض ضاحك تكاد العين تحس طراوتها.. وثبتت عيناه على المنظر، فلم يبد حراكا.. وعجب حسين لموقفه فدنا منه فى اهتمام وألقى ببصره من فوق كتفه وهو يشرئب بعنقه وجذب أخاه من ذراعه وهو يرميه بنظرة حادة كأنما يقول له «أمجنون أنت»[٤٢]. وحين يرى بنت أحمد بك يسرى ومتع وزينة الحياة فى فيلته يعبر عن مشاعره بعد أن امتلأت نفسه «طموحا وثورة وسخطا» على هذه الصورة، «ما أجمل أن أملك هذه الفيلا وأنام فوق هذه الفتاة ليست شهوة فحسب، ولكنها قوة وعزة.. فتاة مجد تتجرد من ثيابها وترقد بين يدى فى تسليم مسبلة الجفون وكأن كل عضو من جسدها الساخن يهتف بى قائلا «سيدى»... هذه هى الحياة.. إذا ركبتها ركبت طبقة بأسرها»[٤٣].

وطبيعى أن يكون حسنين المادى الطموح المتحرق شوقا إلى زينة الحياة الدنيا أنانى متضخم الذات، أنا أولا وبعدى الطوفان، لا يعرف معنى التضحية ولا يقدرها، شعاره فى كل سلوكه «إذا بت ظمآنا فلا نزل القطر». مستعد أن يرتفع على جثث الآخرين حتى ولو كانت جثث أفراد أسرته، أو بهية بنت فريد أفندى الذى وقف مع الأسرة فى كل أزماتها. كان أول من رفض أن تشتغل نفيسة خياطة، وكان أكبر مستغل لدخلها فى تحقيق متعه. سلوكه ردود فعل عصبية لا تفكير فيها ولا وعى، فلا طاقة له على التفكير ولا حرص على ثقافة. رافض ومتمرد على كل ما يحول بينه وبين تحقيق طموحه، سواء أكانت القوة التى يتمرد عليها فى السماء أو فى الأرض. فهو متمرد على

---

(٤٢) بداية ونهاية ص ٤٤.

(٤٣) الرواية ص ١٩٠

الله والقدر والأسرة فى ماضيها وحاضرها، وعلى المجتمع والسلطة أيضا لا يقدر الظروف ولا يعى الواقع، وكم ود لو ألغاه إلغاء كاملا وفر منه، وحين سمع لأول مرة بموت الده رفض التسليم بالحقيقة وأعلن استحالة وقوعها، «وهتف حسنين وهو لا يدرى قائلا:

- توفى أبى!!.. مستحيل!!

وغمغم حسنين وكأنه يحدث نفسه:

- كيف.. لقد تركناه منذ ساعتين فى صحة جيدة وهو يتأهب للخروج إلى الوزارة»[٤٤].

وقد بذل حسنين غاية جهده حتى لا يرى أحد من المشيعين قبر والده الذى يشبه قبور الصدقة، وارتاح ارتياحا كبيرا لحضور أحمد بك يسرى الجنازة. وحين تعرض الأم على الأبناء ضرورة أن تعمل نفيسة بالخياطة لا يفهم ولا يقدر فيقول، «لن تكون أختى خياطة، كلا، ولن أكون أخا لخياطة.

وقطبت الأم فى غضب وصاحت به: أنت ثور، تاكل وتنام، ولا تدرى عن الدنيا شيئا، وهيهات أن يفهم عقلك الغبى حقيقة حالنا!!»[٤٥].

وحين يعجز حسنين عن إلغاء الواقع أو الفرار منه يكذب ثم يصدق كذبته، ويخترع لنفسه أمجادا وهمية، كذب على زملائه فى المدرسة وأقنعهم بأنه وارث لعقارات من أبيه، وأن أباه كان وكأنه يودعه فى آخر مره رآه فيها قبل موته، «لم يكن شىء من هذا قد حصل، ولا يدرى كيف قاله والأعجب من هذا كله أنه قاله بتأثر صادق كما لو كان وقع حقا.. وقد نطق به ارتجالا مدفوعا برغبة غامضة فى تبجيل والده.. وعجب حسين لوصفه ثم دهش لتأثره، فكاد يغلبه الإبتسام»[٤٦]

وعاش حسنين قلقا طموحا معذبا بائسا مطاردا بماضيه وماضى أسرته، الذى يريد أن يلغيه ومن الذى يستطيع إلغاء ماضيه؟ وعاقبه المؤلف على ماديته ولا أخلاقيته

---

(٤٤) الرواية ص ٧

(٤٥) المرجع ص ٢١

(٤٦) بداية ونهاية ص ٢٨

أسوأ عقاب، وفى الوقت الذى استقرت فيه نجمة ضابط سلاح الفرسان على كتفه، وانتقل إلى مصر الجديدة ليبدأ حياة جديدة، وقبل أحمد بك يسرى التفكير فى خطبته لابنته، انهالت عليه الكوارث، ورفض البك خطبته لابنته لماضى أسرته، ولحقه حسن إلى مصر الجديدة مصابا جريحا ومطاردا من البوليس، ثم أصيب بالضربة القاضية حين اكتشف أن نفيسة عاهرة، فدفعها لتلقى بنفسها فى النيل ثم لحق بها.

وإذا كان المؤلف فى رواية بداية ونهاية يحاصر شخصياته ويسوقها إلى المسلخ بلا رحمة، فإن حصاره لنفيسة بلغ أشد وأقسى درجة من الإحكام، وقسوته عليها كانت بالغة الشدة، فقد خصها بملامح والدتها الجسدية وجعل منها فتاة دميمة، ثم منحها طول أخيها حسنين ليشير إلى تطلعها وقربها من الدها وأخيها فى هذه الناحية، ومنحها غريزة أنثوية بالغة العنف، يصفها المؤلف بأنها الشىء الوحيد المكتمل فيها، وحرمها من الزواج فى حياة أبيها حتى بلغت الثالثة والعشرين من عمرها، وبرر ذلك بقبحها برغم أن والدتها تزوجت من موظف وسيم فى شبابها وهى تماثلها فى القبح.

وحين مات والدها أصبح حلمها بالزواج حلما مستحيلا لأنها أصبحت بلا مال ولا جمال ولا أب، وهكذا وضعها المؤلف بين نارين: حرمها من مجرد الحلم بالرجل كما تفضل عليها بغريزة تطلب الرجل بإلحاح وعنف. ويزيد من اشتعال غريزتها الحرمان الذى أصبح قدرها، وخياطتها لثياب العرائس. وأصبح سقوط نفيسة قدرا لا مفر منه يسوقها إليه المؤلف، فتنتقل من حلم الزواج بابن البقال بحيوانيته إلى التسليم شبه الراضى لهذه الحيوانية، ثم إلى احتراف الدعارة، ثم الفضيحة لتحكم بنفسها على نفسها بالإعدام غرقا فى النيل.

ورغم براعة المؤلف فى تصوير شخصياته الرئيسية فإن تثبيته لملامحها من البداية ثم إخضاعها اخضاعا كاملا لرؤيته، جعل صورة الشخصيات واضحة ومكشوفة بصورة كاملة من بداية الرواية، وجعل فعلها مكشوفا من البداية أيضا بحيث تفقد هذه الشخصيات القابلية للتطور والنمو، كما تفقد الكثير من قدرتها على إثارتنا وإدهاشنا، وإن كانت من حق المؤلف علينا أن نشير إلى أن جرأته على استخدام الأساليب غير التقليدية فى أسلوب رواية بداية ونهاية قد ساعده على الكشف الداخلى عن العالم النفسى لشخصياته وعن ردود أفعالها، وذلك أدى إلى عمق وخصوبة تصويره لها، ويمثل

ختام الرواية، والذى يصور فيه المؤلف مشاعر حسنين قبل انتحاره، مثلا صادقا على النجاح الذى حققه المؤلف فى هذا المجال، «واستوى واقفا إما لأنه ضاق بمسنده، وإما لأنه وجد حافزا جديدا، وابتعد عن الشجرة وهو يلقى نظرة الوداع على نقطة البوليس، ثم اتجه صوب الجسر. سار فى خطو ثقيل خافض الرأس، ما فى شعوره إلا السأم والنزوع إلى الهرب.. «لا أريد أن يمسك سوء بسببى، أمر ربنا. أمر الشيطان. النيل. ليكن وإذا ساورك خوف كلا، إن ما ورائى فى الحياة أفظع من الموت. أأنت مستعدة؟ لماذا تغيب الملازم حسنين، ألم يرسل خطاب اعتذار؟ رأيت صاحب هذا الوجه عقب انتشال الجثة وسألته هل شاهد الحادثة وكان مذهولا.. وبلغ الموضع نفسه من الجسر فارتفق السور وألقى ببصره إلى الماء تتدافع أمواجه فى هياج واصطخاب، وأخلى رأسه من الفكر. «إذا أردت هلم، لن أصرخ فلأكن شجاعا ولو مرة واحدة. ليرحمنا الله»[٤٧].

وكان طبيعيا نظرا لتركيز المؤلف على شخصياته الرئيسية، ألايهتم كثيرا بشخصياته الثانوية، سواء أكانت هذه الشخصيات من شخصيات القاهرة الأرستقراطية، أو من شخصيات القاهرة الشعبية، أو من شخصيات القاهرة البورجوازية. والمؤلف يصور هذه الشخصيات جميعا بأسلوب واحد، فهى شخصيات مسطحة جاهزة ينتهى المؤلف منها بتقديم تقرير عنها حين تظهر لأول مرة فى الرواية، أو حين تسنح الفرصة المناسبة، وهو يقدم لنا على سبيل المثال جار الأسرة الكريم فريد أفندى فى شكل تقرير يحيط بكل جوانب حياته فيقول ، «كان فريد أفندى ممن لا يبرحون بيوتهم بغير داع قهار.. ويرى طيلة فراغه متربعا على الكنبة ومن حوله زوجته وبهية ابنته وسالم ابنه الصغير، يسمرون ويمصون القصب أو يشوون أبافروة، وكانت الأم تكن له مودة صادقة لعطفه ومروءته...... بيد أنه كان موظفا تافه الشأن وهو ما غاب عن تقدير المرأة...... ثم نعمت أسرة كامل أفندى برفاهية جديدة حين رقى المرحوم إلى الدرجة السادسة قبل وفاته بخمسة أعوام.. واستقبل فريد أفندى عهدا جديدا منذ عامين، فورث بيتا بالسيدة زينب يدر ايجاره عشرة جنيهات شهريا، وبلغ دخله ثمانية وعشرين جنيها أو ما يعد ثروة فى عام ١٩٣٣، وبات فريد أفندى سيد عطفة نصر

(٤٧) الرواية ص ٢٩٦.

الله، وزاد ترهلا على ترهل، ولولا حرص زوجه على الإقتصاد لمواجهة مستقبل فتاتهما وابنهما الصغير لنفذ الرجل ما أراده يوما من الإنتقال إلى شقة بشارع شبرا»[٤٨].

٤

فى تتبعنا لرحلة نجيب محفوظ ومعاناته مع الصياغة الأسلوبية فى الروايات السابقة على بداية ونهاية نلاحظ بوضوح أن أسلوب المؤلف انتقل من أسلوب تسيطر عليه البلاغة الشكلية، إلى لغة التقارير، إلى الصراع فى رواية زقاق المدق بين لغة التقارير وبين اللغة الروائية. ومعنى ذلك أن أسلوب المؤلف كان يتقدم دائما، وفى تصاعد مستمر ليقترب من اللغة الروائية وكلما زادت رؤية المؤلف عمقا كلما ازداد بناء رواياته تماسكا، وأصبح نسيجها أكثر تلاحما. ويمثل أسلوب رواية بداية ونهاية خطوة متقدمة أخرى على طريق المؤلف الشاق والطويل بحثا عن أسلوب روائى أكثر نجاحا، وقد أوشك الصراع بين اللغة الروائية ولغة التقارير على أن يحسم بشكل واضح فى رواية بداية ونهاية لصالح اللغة الروائية.

وحين تجاوزت رؤية المؤلف مفهوم تثبيت الطبقة تماسك بناء الرواية، واختفت قضية الحكايات المنفصلة والمحاور المتوازية. ونجح المؤلف فى التعبير من خلال أفراد أسرة واحدة عن طبقات القاهرة الثلاث، كما تخلص المؤلف من التركيز على شخصية واحدة، ليوزع الفعل على كل شخصيات الرواية بصورة متوازنة ولتنساب حركة الفعل بلا معوقات، أو على الأصح بلا معوقات كبيرة. صحيح أن المؤلف عجز عن تجاوز مفهوم ثبات الشخصية مما جعل صورتها أقل خصوبة وغناء، وجعلها تبدو وكأنها تقوم بأفعال سبق أن قامت بها بالفعل، ولكن لا شك فى أن هذه الشخصيات تتمتع بعمق لم يسبق أن تمتعت به شخصيات نجيب محفوظ قبل رواية بداية ونهاية.

وتتمثل أهم انجازات المؤلف الأسلوبية فى رواية بداية ونهاية فى أنه أوشك أن يتخلص من لغة التقارير، وحين يلجأ إلى لغة التقارير نادرا، خاصة حين يتحدث عن الشخصيات الثانوية، فهو لا يطيل، ولكنه يقدم تقارير قصيرة لا تمتد أكثر من سطرين أوعدة أسطر، ثم يتخلص منها ليعود إلى لغة التصوير. كما تخلص المؤلف إلى

(٤٨) المرجع ص ٤٢ – ٤٣.

حد كبير من أسلوب الحكاية الشعبية وهو أسلوب كان وقد كان إلى لغة الحاضر، وهى لغة أشبه بلغة السينما، تعرض الفعل حركة وحوارا فى صور مجسدة متتابعة لا يعوقها تعليقات من المؤلف، ولا تقارير عامة تفقد الفعل خصوصيته، ولا يرتد المؤلف إلى لغة كان وقد كان إلا حين يعود إلى تقاريره القصيرة الخاطفة، أو حين يقدم تقاريره عن الشخصيات الثانوية.

وحين تجاوز المؤلف أسلوب التقارير، وعرض الفعل فى لحظة حضور، أصبح أكثر جرأة على استخدام الأساليب الحديثة، ولم يقف المؤلف فى بداية ونهاية عند استخدام الاسترجاع غير المباشر، والمونولوج الداخلى غير المباشر، ولكنه استخدم الصورة المباشرة لهذين الأسلوبين، وتجاوز بهذه الصورة التتابع الزمنى التقليدى ليحل مكانه الزمن النفسى، مما منح المؤلف فرصة أكبر لكشف العالم الداخلى لشخصياته. وإن كان من الملاحظ أنه لم يستغل أسلوب الرسائل بنفس القدر من البراعة التى استغل بها الأساليب الفنية الأخرى فى الرواية. كما تجاوز المؤلف بنية الجملة التقليدية لتصبح جمله أقصر، وإيقاعها أسرع، ولتتخلص هذه الجمل من صيغ الربط التقليدية. وأصبحت ألفاظه أكثر مرونه وحداثة، وإن كان لم يتخلص بعد بشكل كامل من الألفاظ القاموسية والمعجمية.

وتمثل أغلب فقرات الرواية الإنجاز الكبير الذى تحقق للمؤلف فى رواية بداية ونهاية، كما يتمثل هذا الانجاز الكبير فى الفقرة موضوع الدراسة التطبيقية[٤٩] والتى يصور فيها المؤلف نفيسة بعد أن أصبحت خياطة محترفة، وهى تدخل بيت عروس لأول مرة لتخيط لها ثياب عرسها. وتبدأ الفقرة على هذه الصورة، «وجدت نفيسة نفسها فى حجرة متوسطة الحجم، قامت على جانبيها كنبتان كبيرتان وبضعة مقاعد، أما أرضها ففرشت ببساط أسيوطى ، وفى جدارها المواجه لمدخلها شرفة تطل من الدور الرابع على شارع شبرا، كان الأثاث قديما والظاهر أن الحجرة كانت معدة لجلوس الأسرة فى أوقات الفراغ كما يمكن أن يستدل عليه من وجود الراديو بداخلها على كثب من الباب، وقد لاحظت الفتاة منذ وطئت قدماها الشقة أنها على قدر وافر من الجاه يبدو فى الصالة الصغرى التى أثثت كمدخل للبيت، والصالة الكبرى الفاخرة

(٤٩) الفقرة موضوع الدراسة التطبيقية هى الفقرة رقم (١٩) وتمتد الفقرة من ص ٥٤ إلى ص ٥٧ من الرواية.

المعدة للسفرة. فحق لها أن تصدق صاحبة بيتهم بعطفة نصر الله حين قالت لها «جئت لك بزبونه ملآنة»، عروس، من أسرة كريمة، فأرجو أن تخيطى ثيابها بما تستحق من عناية علها تفتح لك مغلق الأبواب». وكانت ترتدى ثوب الحداد، وقد أرسلت شعرها الأسود فى ضفيرة قصيرة فبدا وجهها العاطل من الزواق والحسن شاحبا بائسا، «بيت غريب. وأناس غرباء. خطوة جديدة فى سبيل المهنة. لست إلا خياطة. ليست كرامتى التى تعز على ولكن كرامتك أنت ياأبى».

فى هذا النص من بداية الفقرة موضوع الدراسة مازلنا نلمح الصراع واضحا بين الأساليب التقليدية، والأساليب الحديثة فنحن نجد نفيسة من البداية فى قلب الموقف بلا مقدمات، ونجد أنفسنا فى وجه الفعل مباشرة، ولكن المؤلف لا يصف الحجرة التى وجدت نفيسة نفسها فيها بعدسة نفيسة الغريبة فى بيت غريب، ولكنه يصفها من خلال منظاره هو، فيحدد حجمها وموقعها، ويصف أثاثها، والبساط الذى فرش على أرضها، ويحدد موقع الأثاث فى الحجرة، وموقع الشرفة منها، والطابق الذى تقع فيه الشقة، والشارع الذى تطل عليه، ويبدو على جمله الحرص على الإحاطة بكل شئ «أما أرضها ففرشت ببساط أسيوطى» والمؤلف لا يكتفى بما قدم، ولكنه يدخل بصيغة كان ليقدم تقريرا قصيرا يستكمل فيه الحديث عن البيت، ويلجأ فى هذا التقرير إلى أساليب الربط والإستدلال التقليدية والجمل الطويلة الملتوية، «كان الأثاث قديما والظاهر أن الحجرة كانت معدة لجلوس الأسرة فى أوقات الفراغ كما يمكن أن يستدل عليه من وجود الراديو بداخلها على كثب من الباب»، والجملة ليست طويلة وملتوية فقط ولكن التواءها لا مبرر له، ولا تخلو من ألفاظ قاموسية لا ضرورة لها.

ويتنبه المؤلف إلى نسيانه لوجود الفتاة التى كان ينبغى أن يعرض شريط الصور كله من خلال عدستها فينبهنا إلى وجودها بجملة طويلة معقدة ثانية، تبدأ بقوله : «وقد لاحظت الفتاة»، ويصف المؤلف الشقة بأنها على قدر كبير من الجاه وهو وصف يبدو غريبا، كما يستخدم لفظة وطئت بدلا من وضعت قدمها. وحين يستخدم المؤلف أسلوب الإسترجاع لأول مرة يستخدمه بصورة غير مباشرة وبصياغة تقليدية لا تخلو من غرابة، «فحق لها أن تصدق صاحبة بيتهم بعطفة نصر الله حين قالت لها». وحين يقدم المؤلف المونولوج الداخلى الأول يتغير طابع الأسلوب، من أسلوب تقليدى إلى

أسلوب حديث، فهو يدخل عليه مباشرة فى جمل قصيرة سريعة، بلا فواصل تقليدية ولا ألفاظ قاموسية، «بيت غريب، أناس غرباء، خطوة جديدة فى سبيل المهنة.. إلخ.

وتدخل العروس على نفيسة بعد انتظار قصير، وتتبادل هى ونفيسة التحية، ويبدأ حوار بين نفيسة والعروس الجميلة تحاول فيه العروس التودد إلى نفيسة، وتحاول نفيسة الدفاع عن ما تظنه كرامتها الجريحة ولو بخلق أمجاد وهمية لنفسها وأسرتها؛ ولا يكتفى المؤلف بعرض حواره البارع، ولكنه يتسلل إلى داخل نفيسة ليقدم مونولوجا مباشرا ثانيا يكشف عن الحوار الموازى الذى يدور داخل نفيسة والذى يكشف بعمق ووضوح حقيقة مشاعرها:

– أهلا وسهلا، حضرتك ست نفيسة التى أرسلتك ست زينب؟

فقالت الفتاة فى حياء:

– نعم ياهانم وحضرتك العروس؟

فأومأت بالايجاب مبتسمة، ثم جلستا، وهى تقول:

– ست زينب تثنى عليك جميل الثناء وإنى أتوسم فيك الخير..

فابتسمت نفيسة ابتسامة باهتة وانفرجت شفتاها دون أن تنبس بكلمة «لعلها قالت إنى خياطة ماهرة. هذا حسن، أمدح أم ذم، لا أدرى، ترى هل قصت عليك نبأ أسرتنا؟ كان أبى كأبيك، وكنت سيدة مثلك، وطالما انتظرت العريس ولكنه لم يأت، ولن يأتى». وسألت العروس فى رقة وهى تعلم بالجواب:

– لماذا ترتدين السواد؟

فأجابتها فى حزن:

– توفى والدى منذ شهرين. وكان رحمه الله موظفا فى وزارة المعارف.. حدثتنا بذلك ست زينب، البقية فى حياتك..

– حياتك الباقية، نحن من بنها، وخالتى تقيم هناك مع زوجها الذى يملك محلجا للقطن».

ولا يحس الباحث بحاجة إلى الإشارة إلى سيطرة الأسلوب الحديث على هذا الحوار الداخلى والخارجى أو لتأكيد إيجابيات هذا الأسلوب التى تمكن من عرض الفعل من موقع الحضور، ومن خلال عدسة الشخصيات ، وفى النجاح فى كشف عالم الشخصيات النفسى، وفى التخلص من الجملة التقليدية واللفظة القاموسية.

وتدخل خادمة تحمل الأقمشة ، وتكتشف نفيسة أنها أقمشة حريرية للثياب الداخلية للعروس فقط وتحس لذلك بالإطمئنان، وتتفق مع العروس على خياطة هذه الملابس فى بيت العروس، وتبدأ فى قياس ثياب العرس، ويصور المؤلف مشاعر نفيسة الداخلية والخارجية وهى تلمس الحرير الجديد بأصابعها. وتشم رائحته بأنفها بصورة بالغة الدقة والعمق، وتكشف عن براعة الروائى الذى اكتشف الكثير من سر أداته وعرف كيف يستخدمها، «وقامت الفتاة ووقفت أمامها، وجعلت نفيسة تقيس الأقمشة عليها. امتلأ أنفها الغليظ برائحة الحرير الجديد، وشعرت لمسه وهو ينزلق بين أصابعها بإحساس غريب فيه أشتهاء وفيه ألم. بيد أنها أحست كذلك، حيال استسلام الفتاة وما تعقده على مهارة يديها من رجاء بنوع من السيادة، فكأنما ظفرت بأمل فى العزاء ، ولكنه سرعان ما فتر، وأخلف وراءه يأسا قاتما «عروس وحرير. أحقا أخيط هذه الثياب لهذه العروس؟ كلا. هذه الثياب تهيأ للعريس قبل العروس، ستداعب أنامله أهدابها الناعسة ومادتها اللطيفة. إنى أشارك فى هذا الزواج. وسأشارك فى زيجات كثيرة دون أن أتزوج. قانعة من كل هذا بأحلامى المحرقة يالها من فتاة مليحة وسعيدة. تكاد السعادة تتوهج فى عينيها. اليوم تجهز الحرير. وغدا تنتظر الحبيب. وتتنسم أنفاس الأمومة الحارة تهفو عليها من أفق وردى. طالما حلمت بهذا وأبى يقول لى إن الخفة أنفس من الجمال، ثم بلغت الثالثة والعشرين بين الاشفاق والرجاء، وبموته مات الرجاء، لماذا خلقت هكذا دميمة؟ لماذا لم أخلق كإخوتى الذكور؟ ما أجمل حسنين وحسين، حتى حسن. إنى ميتة كأبى، وهو فى باب النصر وأنا فى شبرا».

لا يملك الباحث فى مواجهته لتصوير المؤلف لإنفعالات نفيسة فى هذا الموقف إلا الإحساس بالاعجاب وهو يرى نفيسة تحس ملمس الحرير بأصابعها وتشمة بأنفها، ثم يرى تحديد المؤلف لانفعالاتها المتضاربة بين اللذة والألم، ثم شعورها شعورًا لحظيا بالعزاء. يترك مكانه سريعا ليأس قاتل، نابع من كونها تخيط ثياب العرائس. وقد

فقدت مجرد الحلم بالرجل. والمؤلف ينتقل بين المشاعر ببراعة ويحلل نفسية نفيسة بعمق فى جمل قصيرة وإيقاع سريع. ويبلغ من عمق تحليله أننا لا نتوقف كثيرا عند بعض الصيغ التقليدية التى تظهر فى أسلوبه مثل صيغة «بيد أنها».

وتنتهى الفقرة موضوع الدراسة التطبيقية بعرض العروس على نفيسة بعض أجرها مقدما، فترفض نفيسة دفاعا عن كرامتها الجريحة رفضا تندم عليه بعد لحظة ويضاعف ألمها دخول حسان خطيب العروس فتقدمها العروس إليه قائلة «ست نفيسة الخياطة» لتكون صفة الخياطة آخر كلمة فى الفقرة، والصفة الثابتة المستمرة لنفيسة بكل ما تحملة من تداعيات.

ولئن كانت بداية الفقرة موضوع الدراسة التطبيقية تمثل صراعا حادا بين الأساليب التقليدية والأساليب الحديثة فى صياغتها، فإن معظم الفقرة يسجل نصرا يكاد يكون حاسما للأساليب الحديثة، وهو نصر تؤكده صياغة رواية بداية ونهاية بأسرها.

* * *

وبعد فهذه الدراسة لا تزعم لنفسها إلا أنها حاولت أن تعالج مرحلة من تاريخ أكثر كتاب الرواية العربية جدية واخلاصا، بقدر من الجدية والإخلاص أرجو أن يكونا جديرين بالإرتفاع إلى مستوى جدية نجيب محفوظ وإخلاصه. كما يرجو كاتب البحث أن تعطيه الحياة الفرصة لا ستكمال حلقات الرحلة الشاقة والطويلة والرائعة مع أديبنا الكبير.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

(أ) المقالات التى كتبها نجيب محفوظ (١٩٣٠ - ١٩٤٥)[1]

عنوان المقال	اسم المجلة أو الصحيفة	تاريخ النشر	ملاحظات
١ - احتضار معتقدات وتولد معتقدات	المجلة الجديدة	أكتوبر ١٩٣٠	
٢ - عن موضوع المرأة والوظائف العامة	السياسة الأسبوعية	١١ أكتوبر ١٩٣٠	نسر الحديث فى باب أجوبة القراء
٣ - تطور الفلسفة إلى ما قبل عهد سقراط	المعرفة	أغسطس ١٩٣١	
٤ - فلسفة سقراط	المعرفة	أكتوبر ١٩٣١	
٥ - إفلاطون وفلسفته	المعرفة	نوفمبر ١٩٣١	
٦ - أنطون تشيكوف فى الأدب الروسى	السياسة الإسبوعية	٨ مايو ١٩٣٣	
٧ - الشخص الاجتماعى	السياسة الإسبوعية	٢٨ مايو ١٩٣٣	
٨ - الخال فانيا: عن تشيكوف	المعرفة	يونيو ١٩٣٣	
٩ - عمد المجتمع: لهنريك إبسن	المعرفة	يوليو وأغسطس ١٩٣٣	نشرت المجلة عددين فى عدد واحد

(١) ترتب المقالات حسب تاريخ نشرها.

عنوان المقال	اسم المجلة أو الصحيفة	تاريخ النشر	ملاحظات
١٠ – موليير	السياسة	٨ أكتوبر ١٩٣٣	
١١ – آيات النهضة: ميكائيل أنجلو	الجهاد	١٠ أكتوبر ١٩٢٣	
١٢ – الطبيعة والمجتمع	الجهاد	٢٥ أكتوبر ١٩٣٣	
١٣ – الضحك	الجهاد	١٥ نوفمبر ١٩٣٣	
١٤ – الضحك عند برجسون (طبيعة الضحك)	الجهاد	٢١ نوفمبر ١٩٣٣	
١٥ – الضحك عند برجسون (الشخصية الكوميدية)	الجهاد	٢٣ يناير ١٩٣٤	
١٦ – ثلاثة من أدبائنا	المجلة الجديدة	فبراير ١٩٣٤	الأدباء هم: العقاد وطه حسين وسلامة موسى
١٧ – الحب والغريزة الجنسية	المجلة الجديدة	مارس ١٩٣٤	
١٨ – الرجوع إلى ميتوزيلا لبرناردشو	المعرفة	إبريل ومايو سنة ١٩٣٤	نشرت المجلة عددين فى عدد واحد، وأشار المؤلف إلى تكملة للمقال لم نعثر عليها[1]
١٩ – فكرة النقد فى فلسفة كانت	السياسة الأسبوعية	١٤ إبريل ١٩٣٤	

(١) عثرنا على جزء ثان من المقال فى عدد يونيو ويوليو وأشار المؤلف إلى جزء ثالث، لم نستطع العثور عليه.

عنوان المقال	اسم المجلة أو الصحيفة	تاريخ النشر	ملاحظات
٢٠ - الحياة الكاملة	الجهاد	١٦ يونيو ١٩٣٤	
٢١ - فلسفة برجسون	المجلة الجديدة	أغسطس ١٩٣٤	
٢٢ - معنى الفلسفة جـ ١	الجهاد	١٤ أغسطس١٩٣٤	
٢٣ - معنى الفلسفة جـ٢	الجهاد	٢١ أغسطس ١٩٣٤	الجزء الثانى من المقال
٢٤ - البراجمتزم أو الفلسفة العملية	المجلة الجديدة	سبتمبر ١٩٣٤	
٢٥ - فلسفة الحب	المجلة الجديدة	أكتوبر ١٩٣٤	
٢٦ - المجتمع والرقى البشرى	المجلة الجديدة	نوفمبر ١٩٣٤	
٢٧ - المجتمع والرقى البشرى	الحديث (حلب)	مارس ١٩٣٧	المقالة الثانية طبق الأصل من المقالة الأولى
٢٨ - الشخصية	المجلة الجديدة	ديسمبر ١٩٣٤	
٢٩ - الفلسفة عند الفلاسفة جـ ١	المجلة الجديدة	يناير ١٩٣٥	المقالة الثانية تكملة للمقالة الأولى
٣٠ - ماذا تعنى الفلسفة جـ ٢	المجلة الجديدة	فبراير ١٩٣٥	وكلتاهما تفصيل على مقالتى الجهاد: معنى الفلسفة
٣١ - السيكلوجية واتجاهاتها وطرقها القديمة والحديثة	المجلة الجديدة	مارس ١٩٣٥	

عنوان المقال	اسم المجلة أو الصحيفة	تاريخ النشر	ملاحظات
٣٢ – الفلسفة بين المادة والروح	المجلة الجديدة الأسبوعية	١٣ مارس ١٩٣٥	المقالة منشورة فى باب من كل بستان زهرة
٣٣ – الحياة الحيوانية	المجلة الجديدة	أبريل ١٩٣٥	
٣٤ – الحواس والإدراك	المجلة الجديدة	مايو ١٩٣٥	
٣٥ – الشعور	المجلة الجديدة	يونيو ١٩٣٥	
٣٦ – نظريات العقل.	المجلة الجديدة	يوليو ١٩٣٥	
٣٧ – اللغة	المجلة الجديدة	أغسطس ١٩٣٥	
٣٨ – الله، جـ ١	المجلة الجديدة	يناير ١٩٣٦	
٣٩ – فكرة الله فى الفلسفة، جـ ٢	المجلة الجديدة	مارس ١٩٣٦	تكملة المقالة السابقة.
٤٠ – الفن والثقافة	المجلة الجديدة	أغسطس ١٩٣٦	
٤١ – قرأت	الأيام	٣٠ نوفمبر ١٩٤٣	نشرت مقالات «الأيام» فى باب ثابت بعنوان: «قرأت»
٤٢ – قرأت	الأيام	٧ ديسمبر ١٩٤٣	
٤٣ – قرأت : للفن والتاريخ	الأيام	٢١ ديسمبر ١٩٤٣	
٤٤ – قرأت	الأيام	٢١ يناير ١٩٤٤	
٤٥ – التصوير الفنى فى القرآن	الرسالة	٢٣ أبريل ١٩٤٥	
٤٦ – رأى فى الترجمة	الرسالة	٦ أغسطس ١٩٤٥	
٤٧ – القصة عند العقاد	الرسالة	٢٧ أغسطس ١٩٤٥	

(ب) قصص البداية (١٩٣٢-١٩٤٦)[١]

اسم القصة	اسم المجلة أو الصحيفة	تاريخ النشر	ملاحظات
١ - فترة من الشباب	السياسة	٢٢ يوليو ١٩٣٢	
٢ - ثمن الضعف	المجلة الجديدة الأسبوعية	٣ أغسطس ١٩٣٤	
٣ - أدلة الإتهام	المجلة الجديدة الأسبوعية	١٤ سبتمبر ١٩٣٤	
٤ - وفاء	المجلة الجديدة الأسبوعية	٥ أكتوبر ١٩٣٤	
٥ - مأساة الغرور	المجلة الجديدة الأسبوعية	١٩ أكتوبر ١٩٣٤	
٦ - ملوك جوف الأرض	المجلة الجديدة الأسبوعية	٢ نوفمبر ١٩٣٤	
٧ - الحلم واليقظة	المجلة الجديدة الأسبوعية	٣٠ نوفمبر ١٩٣٤	
٨ - البحث عن زوج	المجلة الجديدة الأسبوعية	١٤ ديسمبر ١٩٣٤	
٩ - العرافة	المجلة الجديدة الأسبوعية	أول فبراير ١٩٣٥	
١٠ - حكمة الحموى	المجلة الجديدة الأسبوعية	١٨ مارس ١٩٣٦	
١١ - راقصة من برديس	المجلة الجديدة الأسبوعية	٢٩ أبريل ١٩٣٦	
١٢ - الشر المعبود	المجلة الجديدة الأسبوعية	٢٧ مايو ١٩٣٦	
١٣ - الشر المعبود [معدلة]	الرواية	١٥ أكتوبر ١٩٣٩	همس الجنون
١٤ - تبحث عن زوج	مجلتى	١١ يوليو ١٩٣٧	
١٥ - خيانة فى رسائل	الرواية	١٥ يوليو ١٩٣٧	همس الجنون
١٦ - مهر الوظيفة	الرسالة	٩ أغسطس ١٩٣٧	
١٧ - قناع الحب	مجلتى	١٥ أغسطس ١٩٣٧	
١٨ - المرض المتبادل	الرواية	١٦ سبتمبر ١٩٣٧	همس الجنون
١٩ - الحظ	الرواية	١٦ أكتوبر ١٩٣٧	
٢٠ - الدهر المعلم	الرواية	١٥ يناير ١٩٣٨	
٢١ - أول إبريل	الرواية	أول فبراير ١٩٣٨	
٢٢ - الذكرى	الرواية	١٥ مارس ١٩٣٨	

(١) ترتب القصص حسب تاريخ نشرها، ويشار فى خانة الملاحظات إلى القصص التى نشرت فى مجموعة «همس الجنون» أما القصص المنشورة فى همس الجنون ولم نعثر عليها فى دوريات فسنفرد لها قائمة منفصلة.

اسم القصة	اسم المجلة أو الصحيفة	تاريخ النشر	ملاحظات
٢٣ – ثمن زوجة	الرواية	١٥ يونيو ١٩٣٨	
٢٤ – أحزان الطفولة	الرواية	أول يوليو ١٩٣٨	
٢٥ – نكث الأمومة	الرواية	أول أغسطس ١٩٣٨	همس الجنون
٢٦ – حكمة الموت	الرواية	١٥ أغسطس ١٩٣٨	
٢٧ – موت الحب	الرواية	أول سبتمبر ١٩٣٨	
٢٩ – فتاة العصر	الرواية	أول نوفمبر ١٩٣٨	
٢٩ – ثمن الأمومة	مجلتي	٨ نوفمبر ١٩٣٨	
٣٠ – عفو الملك أسركاف	الرواية	أول ديسمبر ١٩٣٨	
٣١ – روض الفرج	الرواية	١٥ ديسمبر ١٩٣٨	همس الجنون
٣٢ – الزيف	الرواية	أول يناير ١٩٣٩	همس الجنون
٣٣ – كيدهن	الرواية	١٥ يناير ١٩٣٩	همس الجنون
٣٤ – الأرجواز المحزن	الرواية	أول فبراير ١٩٣٩	
٣٥ – الكرة	الرواية	أول مارس ١٩٣٩	
٣٦ – يقظة المومياء	الرواية	أول أبريل ١٩٣٩	همس الجنون
٣٧ – هذا القرن	الرواية	أول مايو ١٩٣٩	همس الجنون
٣٨ – الشريدة	الرواية	أول يونيو ١٩٣٩	همس الجنون
٣٩ – حياة للغير	الرواية	أول يوليو ١٩٣٩	همس الجنون
٤٠ – التل الكبير	الرواية	أول أغسطس ١٩٣٩	
٤١ – الورقة المهلكة	الرواية	أول سبتمبر ١٩٣٩	همس الجنون
٤٢ – للرجل الذى لا يقاوم	الرسالة	١٧ يونيو ١٩٤٠	
٤٣ – حلم ساعة	الرسالة	١٥ يوليو ١٩٤٠	همس الجنون
٤٤ – التطوع للعذاب	الرسالة	٢٨ أكتوبر ١٩٤٠	
٤٥ – فتوة العطوف	الرسالة	٤ نوفمبر ١٩٤٠	
٤٦ – عبث أرستقراطى	الرسالة	٢ ديسمبر ١٩٤٠	همس الجنون
٤٧ – الحب والسحر	الرسالة	١٣ يناير ١٩٤١	

اسم القصة	اسم المجلة أو الصحيفة	تاريخ النشر	ملاحظات
٤٨ – مرض طبيب	الرسالة	١٧ مارس ١٩٤١	همس الجنون
٤٩ – الهذيان	الرسالة	٧ أبريل ١٩٤١	همس الجنون
٥٠ – القيىء	الرسالة	٧ يوليو ١٩٤١	
٥١ – عودة سنوحى	الثقافة	١٥ يوليو ١٩٤١	
٥٢ – ثمن السعادة	الرسالة	٢١ يوليو ١٩٤١	همس الجنون
٥٣ – مفترق الطرق	الرسالة	١١ أغسطس ١٩٤١	همس الجنون
٥٤ – بعد عشرة أعوام	الثقافة	١٦ ديسمبر ١٩٤١	
٥٥ – بذلة الأسير	الرسالة	١٩ يناير ١٩٤٢	همس الجنون
٥٦ – ليلة الغارة	الثقافة	٣ فبراير ١٩٤٢	
٥٧ – سرقة بغير سارق	الثقافة	٢٣ يونيو ١٩٤٢	
٥٨ – الأمانى الضائعة	الساعة ١٢	٢ يوليو ١٩٤٢	
٥٩ – أكل العيش يحب	الساعة ١٢	٣٠ يوليو ١٩٤٢	نشرت فى همس الجنون بعنوان «من مذكرات شاب»
٦٠ – حضرة رؤوف أفندى	الثقافة	١٨ أغسطس ١٩٤٢	
٦١ – غاب القط	الساعة ١٢	٢٧ أغسطس ١٩٤٢	
٦٢ – موعد غرام	الساعة ١٢	٥ نوفمبر ١٩٤٣	
٦٣ – الحالم بسوق العيش	الساعة ١٢	٤ فبراير ١٩٤٣	
٦٤ – نحن رجال	الساعة ١٢	٢٩ إبريل ١٩٤٣	همس الجنون
٦٥ – الكلمة الأخيرة	الساعة ١٢	٢٤ يونيو ١٩٤٣	
٦٦ – مائة جنيه	الساعة ١٢	١٥ يوليو ١٩٤٣	
٦٧ – إصلاح القبور	الساعة ١٢	٢٦ أغسطس ١٩٤٣	همس الجنون
٦٨ – عمى حسن	الرسالة	٨ مايو ١٩٤٤	
٦٩ – همس الجنون	الرسالة	١٩ فبراير ١٩٤٥	همس الجنون

اسم القصة	اسم المجلة أو الصحيفة	تاريخ النشر	ملاحظات
٧٠ – صوت من العالم الآخر، جـ ١	الرسالة	١٦ أبريل ١٩٤٥	
٧١ – صوت من العالم الآخر، جـ ٢	الرسالة	٢٣ أبريل ١٩٤٥	همس الجنون
٧٢ – حزن فى سرور	الرسالة	٢٧ أغسطس ١٩٤٥	
٧٣ – إمرأة فى رجل	كليوباترا	٢٦ أغسطس ١٩٤٦	
٧٤ – قتيل برىء	كليوباترا	٩ سبتمبر ١٩٤٦	

(جـ) قصص أخرى فى همس الجنون[1]:

١ - الجوع

٢ - الثمن

٣ - حياة مهرج

٤ - فلفل

(١) لم نعثر على هذه القصص منشورة فى دوريات.

(د) أحاديث ومقالات أخرى لنجيب محفوظ[١]

١ – مع الأدباء، الآداب، بيروت، يونيو١٩٦٠.

٢ – أدبنا المعاصر فى ضوء التيارات الفلسفية[٢]، الآداب، بيروت، مارس ١٩٦٢.

٣ – رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة، الكاتب، القاهرة، يناير ١٩٦٣.

٤ – رد على أحمد عباس صالح، الكاتب، القاهرة ، مارس١٩٦٦.

٥ – ذكريات وحديث مع نجيب محفوظ، الآداب، بيروت، مارس ١٩٦٧.

٦ – مع نجيب محفوظ، الفكر المعاصر، القاهرة، سبتمبر ١٩٦٨.

٧ – نجيب محفوظ يقدم الرواية فى مائة عام، الكاتب العربى، القاهرة، يوليو ١٩٧٠.

٨ – حوار الاجيال حول القصة المصرية، بين نجيب محفوظ ويوسف الشارونى، الطليعة، القاهرة، يناير ١٩٧٣.

٩ – نجيب محفوظ، مصادر تجربته الإبداعية ومقوماتها، الآداب، بيروت، يوليو سنة ١٩٧٣.

١٠ – حوار مع نجيب محفوظ، مجلة آفاق عربية، بغداد، فبراير ١٩٧٦.

١١ – نجيب محفوظ يرد على صحيفة القبس الكويتية، روز اليوسف، ٢ فبراير ١٩٧٦.

١٢ – نجيب محفوظ يتحدث إلى الطليعة الأدبية، الطليعة الأدبية، بغداد، فبراير ١٩٧٧.

---

(١) نقتصر فى هذا المجال على الأحاديث والمقالات التى اعتمدنا عليها اعتمادا مباشرا فى البحث، وترتيب الأحاديث والمقالات حسب تاريخ نشرها.

(٢) ندوة اشترك فيها نجيب محفوظ

(هـ) أعمال نجيب التى درست فى الكتاب[1]

١ – مصر القديمة، تأليف جيمس بيكى، مترجم عن الانجليزية، القاهرة، ١٩٣١، طبعة أولى، ١٩٣١.

٢ – عبث الأقدار، مطبعة مصر، ط٣، ١٩٦٠(؟)، طبعة أولى ١٩٣٩.

٣ – رادوبيس، لجنة النشر للجامعيين، ط٢، ١٩٤٧ (؟)، طبعة أولى ١٩٤٣.

٤ – كفاح طيبة، لجنة النشر للجامعيين، ط٢، ١٩٤٧(؟)، طبعة أولى ١٩٤٤.

٥ – القاهرة الجديدة (فضيحة فى القاهرة)، الكتاب الذهبى، نوفمبر ١٩٥٣، طبعة أولى ١٩٤٦.

٦ – خان الخليلى، الكتاب الذهبى، يوليو ١٩٥٢، طبعة أولى ١٩٤٦.

٧ – همس الجنون، لجنة النشر للجامعيين، القاهرة (؟)، طبعة أولى ١٩٤٧ (؟).

٨ – زقاق المدق، الكتاب الذهبى، نوفمبر ١٩٥٤، طبعة أولى ١٩٤٧.

٩ – السراب، لجنة النشر للجامعيين، (؟) طبعة أولى ١٩٤٨.

١٠ – بداية ونهاية، الكتاب الذهبى، مارس ١٩٥٦، طبعة أولى ١٩٤٩.

---

(١) ترتيب الأعمال حسب تاريخ نشرها، ونشير إلى الطبعة التى رجعنا إليها، كما تشير إلى تاريخ الطبعة الأولى.

ثانيا: المراجع:

(أ) الكتب[1]

١ - أحمد محمد عطية : مع نجيب محفوظ، دار الثقافة، دمشق، ١٩٧١.

٢ - د. أحمد هيكل : الأدب القصصي والمسرحي في مصر، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٧١.

٣ - رجاء النقاش : أدباء معاصرون، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٢.

٤ - د. سيد النساج : دليل القصة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.

٥ - د. طه وادي : ١ - مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٢.

٢ - صورة المرأة في الرواية، مركز كتب الشرق الأوسط، القاهرة، ١٩٧٣.

٦ - د. عبدالمحسن بدر : ١ - تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٦٣.

٢ - الروائي والارض، الهيئة المصرية العامة للتأليف النشر، ١٩٧١.

٣ - حول الأديب والواقع، دار المعرفة، ١٩٧١.

٧ - د. عزالدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣.

٨ - غالى شكرى : المنتمي، دار المعارف بمصر، ط٢ ١٩٦٩.

٩ - د. فاطمة موسى : ١ - بين أدبين، الأنجلو المصرية، ١٩٦٥.

٢ - في الرواية العربية المعاصرة، الأنجلو المصرية، ١٩٧٢.

١٠ - فؤاد دوارة : عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، يوليو ١٩٦٥.

(١) ترتب المراجع أبجديا حسب أسماء المؤلفين، وترتب كتب المؤلف حسب تاريخ النشر.

١١ - كلڤن هال : علم النفس الفرويدى، ترجمة د. محمد فتحى الشنيطى، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٧٠.

١٢ - د. محمد حسن عبدالله : ١ - الواقعية فى الرواية العربية، دار المعارف بمصر، ١٩٧١.

٢ - الإسلام والروحية، مكتبة الأمل، الكويت، ١٩٧٢.

١٣ - محمود أمين العالم : تأملات فى عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.

١٤ - د. مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٥٩.

١٥ - د. نبيل راغب : قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ، دار الكاتب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

١٦ - هنرى برجسون : الطاقة الروحية، ترجمة د. سامى الدروبى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.

١٧ - يحيى حقى : عطر الأحباب، الشركة الشرقية، بيروت، ١٩٧١.

١٨ - يوسف الشارونى : العشاق الخمسة، الكتاب الذهبى، ديسمبر ١٩٥٤.

(ب) الدوريات

١ - الكاتب عدد خاص عن نجيب محفوظ، يناير، ١٩٦٣.

٢ - الهلال، عدد خاص عن نجيب محفوظ، فبراير ١٩٧٠.

٣ - الجديد: (أ) عدد ١٥ ديسمبر ١٩٧٢.
(ب) عدد أول يناير ١٩٧٣.

الفهرس

الباب الخامس

الواقعية النقدية

صفحة

المصادر والمراجع

رقم الإيداع		١٩٨٤ / ٥٩٦٢
الترقيم الدولى	٩٧٧-٠٢-١٠٩٤-٣	ISBN

١٦ / ٨٤ / ٣

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)